ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

Фаина Раневская и Михаил Ромм на съемках фильма «Мечта»

ОХРАННАЯ ГРАМОТНОСТЬ

С кризисом можно смириться — в предвкушении взлета. Чересполосицу пиков и ям история искусства закрепила как норму. Наше сегодняшнее кино внушает чувство безутешности не только потому, что нет надежды на скорое рождение новых идей, новой волны, звезды (лидера) или шедевра... Удручает беспримерное падение уровня обыкновенного среднего кино, для которого добротное качество, соблюдение профприличий — непременное условие существования. Планка уже почти на земле, ее небрежно берет любой недоучка. Но и творцы с репутацией профи снимают кино профессионально беспомощное либо невозмутимо халтурят — в нынешнем хоре петуха дать не стыдно.

Разумеется, талант (бездарность) от умения (неумения) отделить трудно. Хотя и можно. Нелепо, хотя и можно — «в научных целях» — одно другому противопоставить. Бывает, что один кадр, потрясший откровением, заслоняет шероховатость целого эпизода. Бывает, что-то пронзительное, самобытное, точное прорывается сквозь неуклюжие мизансцены, корявый монтаж, не попавшие в жанр актерские интонации, плоский свет, провалившый новую изобразительную среду. Бывает, виден зазор между королевским замахом и неловким ударом, высоким прыжком и «тупым» приземлением. Это — обидно, но это не про нас. Литая формула Луначарского «талантлив, но к делу непригоден» сегодня неактуальна. В отсутствии ослепительных замыслов, за которые «можно все простить», становится особенно очевидным, что безграмотность прощать нельзя. И — забвение профессии, невнимание к ремеслу, к дотошности мастерового. Артистичную снисходительность и даже яростное презрение к well made drama («хорошо сделанной пьесе») могут позволить себе объевшиеся добротностью англичане, у которых качество — всегда в кармане, как зубная щетка у лондонского бомжа. Кокетство учеников (и учителей), заявляющих, что их (они) ничему не учили, ибо «искусству научить нельзя», эффектно, когда ученик принимает из рук Феллини — Антониони «Золотую пальму» или отбивается от толпы, не сумевшей пробиться на его последний хит. В устах же неумельцев эти гордые признания звучат либо лукавой попыткой оправдаться, либо инфантильным манифестом бестрепетных экспроприаторов культуры.

Разговор о профессионализме, который предлагает эта журнальная книжка, кажется нам особенно важным сегодня — еще вот почему. Честное отношение к своему делу, добросовестность (раздельно, для наглядности), профессиональная пытливость и педантизм в пору смятения и развала обретают и особый, экзистенциальный смысл — подобно белоснежной манишке Булгакова, что в самые нечистые годы помогала писателю выжить. Словно рыцарская кольчуга, защищая от нахрапа времени, обутого в кирзу и лузгавшего семечки в бархатном партере Большого.

В этом номере мы лишь заявляем тему.
В других — она получит свое развитие.

НИНА ЗАРХИ

СОДЕРЖАНИЕ

НИНА ЗАРХИ. 1 **ОХРАННАЯ ГРАМОТНОСТЬ**

ТИХО! ИДЕТ СЪЕМКА!

4 **КАТАСТРОФА ИЛИ ПАУЗА?**

ЭНТОНИ ШЕФФЕР. 24 **«ПЛЕТЕНЫЙ ЧЕЛОВЕК» И ДРУГИЕ ФИЛЬМЫ**

ТЕОДОРОС АНГЕЛОПУЛОС. 28 **ПРИКЛЮЧЕНИЕ ВЗГЛЯДА**

БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ. 35 **АМЕРИКАНСКИЕ ДРУЗЬЯ**

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН: 44 **«Я ДИЛЕТАНТ ПО УБЕЖДЕНИЮ»**

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ: 56 **«СДЕЛАЙТЕ ТО, ЧТО МОЖЕТЕ СДЕЛАТЬ ТОЛЬКО ВЫ»**

СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ: 65 **«ДЛЯ АКТЕРА САМОЕ ВАЖНОЕ — ЭТО УМЕНИЕ СЛЫШАТЬ РЕЖИССЕРА»**

ВЛАДИМИР ИЛЬИН: 71 **«МНЕ С РЕЖИССЕРАМИ ВСЕГДА ВЕЗЕТ...»**

ПОЛИНА КУТЕПОВА: 75 **«МНЕ НЕ НРАВИТСЯ, КОГДА АКТЕРЫ СУЩЕСТВУЮТ В КОНЦЕПЦИИ РЕЖИССЕРА КАК МАРИОНЕТКИ»**

КЕННЕТ БРАНАХ. 79 **НАЧАЛО**

ОЛЕГ МАРТЫНОВ: 88 **«МНЕ НРАВИТСЯ СВЕТ»**

НЕСТОР АЛЬМЕНДРОС, ГОРДОН УИЛЛИС, ЛАСЛО КОВАЧ, ХАСКЕЛЛ УЭКСЛЕР. 96 **МАСТЕРА СВЕТА**

111 **КАМЕРАМАН–ДАЙДЖЕСТ**
(Кинооператоры о своем деле)

КИНОШКОЛА

АЛЕКСАНДР АСКОЛЬДОВ. 118 **НЕУДАЧНИК**

КАРЕН ГЕВОРКЯН. 121 **ВИНА**

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО. 123 **НАСЛЕДСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ**

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК. 127 **«ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ, ТИХИЕ ДОЛИНЫ...»**

ПАВЕЛ ФИНН. 135 **«ДИТЯ КНУТА И ПРЯНИКА»**

АНДРЕЙ РОСТОЦКИЙ: 140 **«ЕГО ИНТЕРЕСОВАЛА ЛИЧНОСТЬ»**

СЕРГЕЙ НИКОНЕНКО: 143 **«СОВЕРШЕНСТВОВАТЬ МИР»**

ДЖЕММА ФИРСОВА: 146 **«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ИЗЛУЧАЛ СВЕТ»**

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ. 151 **ВЕЧНЫЙ ЮНОША**

ГЕННАДИЙ ПОЛОКА. 155 **УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК**

ВАДИМ АБДРАШИТОВ: 158 **«ЕГО СУДЬБА — БЫТЬ МАСТЕРОМ ВО ВСЕМ»**

ВЛАДИМИР НАУМОВ: 160 **«САВЧЕНКО БЫЛ «КУТУЗОВЫМ»**

ВАДИМ ЮСОВ: 164 **«ЕМУ НРАВИЛОСЬ ИМПРОВИЗИРОВАТЬ»**

ЛЕОНИД КАЛАШНИКОВ: 167 **«СЛОВНО В СВОБОДНОМ ПОЛЕТЕ»**

ДЭВИД МАМЕТ. 170 **О КИНОРЕЖИССУРЕ**

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА 178 «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

РОМАН ПОЛАНСКИЙ. **РОМАН**

SUMMARY 190 SUMMARY

ТИХО ИДЕТ
СЪЕМКА

КАТАСТРОФА ИЛИ ПАУЗА?

Даниил Дондурей. Любые обсуждения ситуации в российском кино сводятся исключительно к сетованиям по поводу перманентного экономического кризиса: мизерны средства, отпускаемые государством на кинопроизводство, в павильонах и коридорах студий запустение, прокат разрушен, обезлюдевшие кинотеатры сдаются в аренду кому попало. При этом существует своего рода негласная конвенция — не касаться качества производимой продукции. Что же на самом деле, для кого и зачем снимается? Тема оценки художественных результатов в профессиональном сообществе объявлена несуществующей. Давайте попробуем в номере, посвященном профессии, снять это табу, хотя бы в разговоре между собой.

В последние годы считалось, что мы разучились снимать массовые, обращенные к зрителям фильмы — утеряны традиции, которыми было славно советское кино, залы тотально пусты. А вот в авторском — дела, дескать, идут несравненно лучше. Но ведь именно авторское кино предлагает оригинальные эстетические идеи, неизведанные ходы, новое ви́дение мира. Таких общезначимых прорывов в собственно художественном смысле в 90-е годы, признаемся, не было. Ни у мастеров, ни у молодых, сформировавшихся уже при свободе художников. Очень добротные, с первыми мировыми призами фильмы, как у Никиты Михалкова, изредка были. А вот открытий, воспарений совсем нет. Так что сегодня мы имеем дело с кризисом и авторского, и массового кино, или, если хотите, с всеобщим кризисом.

В этой связи я позволю себе для начала разговора «вбросить гипотезу»: я думаю, что

наряду с кризисом киноиндустрии у нас разразился фундаментальный кризис содержаний, умонастроений, ценностных систем, жизненных ориентиров интеллигенции. Не имеет значения, взялся ты снимать камерную историю, экзистенциальную драму или беспроигрышную национальную комедию: если тебе нечего сказать, тебя никто не будет слушать, независимо от того, профессионально все сделано или самодеятельно, рассудочно или эмоционально, мучился ты с добыванием средств или получил их с неба... Деньги тут вообще ни при чем.

На мой взгляд, разлад, присутствующий в головах художников, трагически наложился, совместился с кризисом отечественной киноиндустрии. Но, может быть, такой взаимообмен хворей произошел не случайно. Кризис проявляется и в отсутствии какого-либо социального заказа, контроля, подлинной продюсерской воли. У производителей отсутствует настоящая ответственность за созданный ими кинопродукт. Авторы остались наедине с собой, со своим прежним опытом, собственными представлениями и стереотипами. Продолжают жить в том пространстве смыслов, которые они и раньше готовы были явить миру. Тут-то и выяснилось, что некогда актуальные содержания вдруг устарели, никому не интересны, в сущности, уже пусты. Сами же художники не воспринимают реальность в ее жизнетворной ипостаси: многоликой, разноцветной, без присущего российской интеллигенции чувства обреченности и тоски.

Вроде бы видят, что глыба социализма потихонечку растворяется, тает, трансформируется, но все же традицией приучены замечать лишь пагубные следствия перемен, защищаться от жизни броней истории, крепостью русской классики, презрением к обыденному сознанию, стенаниями по поводу трудностей бюджета... Художники не способны предложить обществу убедительные версии происходящего, показать вызревание новых ценностных взаимоотношений между людьми. Более того, возникает ощущение, что у творцов наших вообще «поплыли» координаты восприятия действительности, соотнесения происходящего вокруг с некоей системой ценностей и норм. А ведь устойчивые критерии оценки сущего и должного были всегда: и в 20-е годы, и при Сталине, и в эпоху «оттепели» и «застоя». Шла ли речь об официозе или об альтернативном, авангардном искусстве, по сути своей система координат у представителей профессионального цеха была общей. В этом смысле не имело значения, получил ты чин народного артиста или нет.

У меня такое ощущение, что наше киноискусство пытается второй раз войти в одну и ту же реку, транслировать свои отжившие и устаревшие стереотипы в будущее. Глядя подряд зарубежную и отечественную продукцию на телевидении, ты постоянно вынужден переключаться, вводить некий второй стандарт, оценивать продукцию, снятую на русском языке, в границах ее собственного гетто. Иначе просто заболеешь от художественных нестыковок.

В результате получается, что культурные функции нашего кино словно пожирают эстетические, а те, в свою очередь, пожирают культурные. Под культурной функцией я подразумеваю миссию кинематографа по адаптации миллионов людей к драмам и проблемам постоянно меняющегося, опасного для любого человека мира, роль творцов как поводырей в неизвестном пространстве, сохраняющих ви́дение норм и предписаний. Говоря об эстетических функциях, я имею в виду кинематограф как вид искусства — то есть язык, семиотический мир, коды интерпретации смыслов.

Как творить вне критики власти, без допинга антисоветчины, без цензуры, утратив сладкие навыки демонстрации фиг в кармане? Как работать, в свою очередь, с массовыми ожиданиями, если гайдаевская энергетика обесточена, а уровень латиноамериканских сериалов вызывает тоску? Но ведь и знаменитые ученики Германа, которым мы с такой надеждой аплодировали пять лет назад, не восхитили очередными прозрениями.

Что это? Содержательный вакуум или протоплазма непроявленных смыслов? Не знаю, как все это назвать. Но в любом случае — это беда. И беда не только нашей несчастной киноэкономики.

Людмила Донец. Можно вопрос? Вы говорите, что интеллигенция растерялась, у нее нет идеалов, что она в состоянии отображать только обреченный мир, а не тот, который имел бы «систему координат». Но разве настоящее, высокое искусство не может основываться на переживании обреченности? Мы знаем тому множество примеров...

Д.Дондурей. Вы правы, само по себе чувство обреченности может породить замечательные произведения. Но это все равно происходит в какой-то системе координат. Я не вижу сегодня эстетических прозрений и в мифологии обреченности. Вне зависимости от того, сняли ли вы свой фильм за гроши, как ранний Годар, или за двести миллионов долларов, как Кевин Костнер, — именно эстетическое качество доказывает жизнеспособность любой мифологии. Может быть, эта катастрофическая ориентация у нас просто не обладает необходимой мощью, содержательными ресурсами, глубиной проникновения в какие-то первоосновы бытия?

Что бы там ни говорили, в основе искусства лежит некая позитивная мировоззренческая система — во все времена, в каждой стране, в каждом виде искусства, в каждом жанре. И она способна выдерживать любые катаклизмы, гораздо большие, чем те, что мы имеем сегодня. Я вообще не считаю, что у нас сегодня происходит конец света. В человечестве и в культуре всегда работает ориентация на выживание. У жизни есть замечательное качество: при отсутствии суперкатастроф уровень жизни всегда повышается. Люди выживают в тюрьмах, при тоталитарных режимах, в голоде, в войнах... И уж тем более уверенно они должны жить сейчас. Видимо, у нас, в нашей культуре утрачено, или не найдено, или до времени погребено замечательное свойство любой настоящей культуры — способность развиваться не в противостоянии или борьбе, а в контексте позитивной проектной деятельности. Одна из важнейших задач художественного творчества и состоит как раз в моделировании жизни. Любое искусство — массовое в одной форме, авторское — в другой, суперавангардное — в третьей, — занимается именно этим: дает человеческим популяциям прообразы будущего существования. Видимо, русская интеллигенция не обладает важнейшим сегодня умением в благоприятных, ненасильственных условиях творить эти прообразы и модели. И здесь я вижу один из основных кризисов современного состояния культуры в России.

Л.Донец. Есть катастрофа или нет в нашем кинематографе? Мне кажется, можно ответить: «И ты, эмир, прав, и ты, жена, права». Было бы странно не замечать, что финансовое положение кино чудовищно: государство все потратило на Чечню и выборы, а частные инвестиции давно уже перестали быть рогом изобилия. Ситуация приближается к началу 50-х, к знаменитому малокартинью, когда по принципу «лучше меньше, да лучше» выходило девять — одиннадцать картин, что практически означает свертывание производства.

Кинотеатры, чтобы выжить, занялись продажей заколок и автомашин, и зритель совершенно разучился смотреть кино, как прежде, когда оно было просто неотъемлемой, ритуальной частью быта.

А что же сам кинематограф? Художники? Виноваты ли в существующем положении именно они? Может быть, современные кинематографисты бездарны и непрофессиональны, а размеры их дарования просто не позволяют надеяться на подлинное искусство? На мой взгляд — нет и еще раз нет! Считаю, что у нас и в Москве, и в Петербурге есть много одаренных людей, твердых в своей профессии, которые умеют делать кино. Не хочу даже перечислять — их много. Пора, когда снимали все подряд — лишь бы деньги были, — прошла. И тем не менее нет не толь-

ко ренессанса 60-х, но и процветающей ситуации 70-х годов. Если говорить об эстетике, то думаю, что уровень элитарности нашего кино превзошел уровень возможностей нашего зрителя. Именно элитарность, видимый авангардизм при отсутствии содержательной новизны, а не отсутствие профессионализма — беда нашего кинематографа. Кино стало увлечением для своих. Вот его и смотрят свои. Три сестры и дядя Ваня.

Профессионализм — это, в общем-то, стереотип. Есть среднеарифметический, технизированный профессионализм американского типа. У нас же ученики одного мастера Михаила Ромма — Тарковский, Кончаловский, Шукшин — непохожи друг на друга так, словно они прибыли с разных планет. Как будто это люди разных профессий, ибо у нас профессия гораздо больше связана с мировоззрением, с авторством.

Готовя рубрику «Ученики об учителях» для этого номера, я постоянно сталкивалась с одним и тем же: в большинстве своем наши режиссеры утверждают (может быть, и несправедливо, но в этом есть какая-то подсознательная справедливость), что учителя, гении-корифеи — Козинцев, Ромм, Довженко... — их «ничему не учили». То есть профессии они не учили, а учили чему-то другому, как-то иначе, по-особому передавая свой опыт. Действительно, хорошо, если режиссер, как говорится, умеет клеить пленку и герой у него входит в кадр и выходит из кадра так, чтобы мы не думали, что это происходит в разные времена и в разных странах. Но все это в нашей режиссуре накладывается на какое-то генетическое, изначальное авторство.

И тут тоже — узел конфликта. Мир становится гораздо более техногеничным, а наше сознание сопротивляется этому, оно патриархально, гуманистично, индивидуально. Очевидно, на стыке нового и старого кинематографического сознания и следует ожидать прорывов. А сейчас — момент паузы, когда мы ни эстетически, ни, тем более, этически не воплощены.

Мы вольно или невольно следуем за Америкой как самой мощной кинематографической державой и ломаемся от этого. Ибо даже наш массовый кинематограф другой, менее динамичный и роскошно-постановочный внешне, а внутренне — более драматичный и острохарактерный.

Поколение создается пятью-шестью фигурами, и если говорить об одаренности, то поколение у нас есть. Другое дело, что нет вершины. Но, может быть, впечатление это создается от того, что старший коллега Алексей Герман так долго не снимал, а теперь так долго снимает, и мы о нем почти забыли. Может быть, мы увидим «Хрусталев, машину!» и ахнем, и все встанет на свои места? Может быть...

Есть какая-то недовыраженность в молодом поколении кинематографистов, узость эстетического мира, это правда. Индивидуальность есть, а индивидуальной мощи нет. Нет какой-то формообразующей величины, когда можно сказать, что это «новая волна» — итальянская или французская, как было в мировом кино, советская — как у нас в 60-е годы.

И под конец хочу выразить опасение следующего порядка. Я все время думаю о биологическом факторе в нашем кинематографе. Действительно, фильмы стареют. Но стареют и кинематографисты. Наступает почти для каждого период самоповторов, топтания на месте, окостенения формы, эмоционального обезвоживания. Приток молодых режиссеров поэтому насущно необходим. А у нас, возможно, потому, что кинематограф, где нужно снимать за три минуты и за три копейки, потерял престиж, не видно новых интересных работ совсем молодых. Студенческий фести-

валь «Святая Анна» не обнаруживает новых лиц, особенно в художественном кинематографе, где они более всего необходимы. Сегодня, мне кажется, это самое тревожное. Но кто знает, может быть, завтра будет веселей?

Нина Зархи. Сложность достижения профессионализма иллюстрирует и наш разговор, в котором мы не только не можем прийти к выработке неких рецептов от болезни, но и точный диагноз поставить затрудняемся. И тянем в разные стороны, говоря то о кризисе содержаний, то об эстетической катастрофе. В то время как тема разговора — профессия. При чем тут рухнувшие ценности или поменявшаяся система координат? (Впрочем, я с этими ценностями тоже не все понимаю: кто в них верил? И какие отменены из тех, что спокон веку защищали нормальные люди и нормальные художники?) Анекдотический критерий хорошего артиста, которому по зубам даже телефонный справочник, предлагает от обратного и приговор артисту плохому, которому не поддастся и самоигральный шедевр — например, Гоголь. Что доказал недавний «Ревизор», хотела сказать — С.Газарова, но в том-то и дело, что ничей. Один даже не эпизод, а кадр или план Н.Михалкова, другой — О.Янковского, третий — М.Неёловой. Причем принцип бенефисности никак режиссером не обозначен. Видно, что все звезды в тот момент, когда заканчивается их соло, пребывают в смущении, не зная, что делать. Каждая реплика словно бы снималась в новом павильоне, с нуля: другой темпоритм, соотношение голоса и шумов, освещения и фактур. Только ли в таланте (или его отсутствии) здесь дело? Думаю, нет. В отсутствии режиссерской профессии. Ибо я веду речь не о бедности интерпретаторского замысла, старомодности и прочих нежностях. Я говорю о том, что актеры замечательные не общаются друг с другом, режиссер не умеет рассказать историю: эпизодная фраза (по аналогии с музыкальной) никак не выстроена — интонация финала не развивает начало эпизода, а тормозит его. Уверена, что на уровне технологии наша кинотрадиция и киношкола вполне благополучны, все дело в разнузданном пренебрежении к правилам — искусства, общежития, уличного движения: всем известно, как нахально сегодня ездят. Вот и выходит: во ВГИКе ничего не требуют, на студии вообще некому материал просмотреть, если ты фильм получил (как?), тебя с него никто не снимет за профнепригодность. Нет сегодня профессиональной среды, и это не лучше, чем отсутствие денег. Рухнув-

«Ревизор», реж. С. Газаров

шие студии страшнее (реальнее) рухнувших ценностей.

Так что состояние нашего кино (см. программу «Кинотавра»-96) отменяет, мне кажется, возможность сложносочиненных полемик и требует элементарного ОТК. Иногда бывает трудно отличить, где небрежность и неумение сделать, как хотелось, а где — неточность на уровне концепции. Но это не про наше сегодняшнее кино: оттенки, нюансы, границы, поскольку отечественный поток (мейнстрим) — за гранью. И говорить надо именно о профессии, которая особенно необходима, когда выпускаешь изделие массовое.

Думаю, этот наш разговор во славу профессионализма был бы горячо поддержан на собрании протестантской общины. У нас же, как известно, совсем иная этика-генетика. И трепетная, непредсказуемо капризная лань привычно ценится куда выше полезного трудяги коня. Разрыв между штучным авторским изделием для вечности и тем, что производится на продажу, у нас так же традиционно непреодолим, как пропасть между богатыми и бедными. Нет середины в оценках, умеренности во взглядах, нет нормальной одежды для универмагов, а не для подиума, нет хорошего среднего кино — это все явления через запятую. Мейнстрим — детище профессионалов. Уникальная авторская вещица может возникнуть и вопреки норме, в нарушение канона, благодаря трансцендентному сверхусилию. Она может быть подписана и дилетантом. Давно замечено, что в сложном, незрительском кино дилетанту обмануть проще — отсутствие умения мимикрирует под дерзкий вызов шаблону. А вот заставить на два часа вериться в экранную простыню сто, тысячу, миллион зрителей способен только ловкий профи. Иногда талантливый или даровитый — тогда кино имеет много уровней восприятия и подтекстов, иногда — не очень. Хичкок был ремесленником и новатором одновременно. И его числят в учителях как авторы шлягеров, так и творцы, взрывающие основы.

Владение техникой — одна из составляющих профессии. И ей, я уверена, можно учить. Людмила Донец упоминала здесь, что режиссеров наших, по их собственному утверждению, «ничему не учили». Мы сейчас живем так, что этим кокетничать неприлично. Раньше кино у нас существовало за счет какого-то скрытого лиризма, общего неуловимо оппозиционного настроения, на которое с благодарностью откликался зритель... Сегодня, когда все эти подтексты уже не играют, когда нет ежедневной войны, которая все спишет, и надо учиться жить так, как живут во всех прочих странах, где есть рынок, конкуренция, социальная стабильность и где,

КИНО

Кино – это правда двадцать четыре раза в секунду.
Жан-Люк Годар

Кино — высшая степень обмана.
Питер Гринуэй

Фильмы, если это не документ, — сон, греза.
Ингмар Бергман

Кино – это стиль.
Жан Ренуар

Нет почти ничего столь же чудодейственно легкого, как создание фильма.
Орсон Уэллс

Если об этом можно говорить — это уже не кино.
Дэвид Линч

Кино – это совершенно ненужная вещь, роскошь.
Кира Муратова

СЦЕНАРИЙ

Когда я пишу сценарий, мне хочется все изложить на бумаге, но мне это не удается. Все не может содержаться в сценарии; если в нем есть все, если люди уже плачут или смеются, читая его, остается лишь напечатать его и продавать в книжном магазине.
Жан-Люк Годар

Часто говорят, что сценарий не должен иметь в фильме значения. Честно скажем, что эту формулу мы изобрели для самоутешения
Рене Клер

Сценарий – это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов.
Сергей Эйзенштейн

Чем дольше я работаю, тем меньше я выстраиваю сценарий, тем больше свободы оставляю самим персонажам.
Ингмар Бергман

тем не менее, существует искусство, — сегодня становится очевидным, что требуется просто добросовестно (слово, между прочим, совсем нескучное) трудиться.

Поясню свою мысль. Вот Роман Балаян. Человек очень талантливый. Когда он знал, о чем хочет сказать, он снимал «Полеты во сне и наяву» — фильм, где масса профессиональных просчетов искупалась единственным и главным — появлением героя, который читался как знак противостояния советскости. Но теперь, когда можно открыто рассуждать о современности либо «аутентично» — не ради злободневных аллюзий ставить национальную классику (как это делают, к примеру, французы, американцы и англичане), Балаян снимает фильмы один слабее другого. Беспомощные.

Елена Стишова. «Бирюка» Балаян поставил замечательно. А что он сделал с «Леди Макбет...» и с «Первой любовью»?

Н.Зархи. Если бы он как режиссер был защищен в смысле профессии , ничего подобного не произошло бы. Это относится и к кинематографу в целом. На Западе даже среднее кино сделано на необходимом уровне качества. Возьмите любую английскую картину. При том, что в Англии три-четыре известных режиссера, а картин снимается двадцать пять — тридцать в год, в любом фильме вы сразу видите, что называется, «английское качество». Если на экране беседуют персонажи, то за ними интересно наблюдать. Считываются их биографии, всегда особенные, и их комната кажется комнатой, в которой могут жить именно они, совсем не видно, что это маленькая выгородка в павильоне. Если на втором плане проезжает машина — она едет именно с той скоростью и выглядит именно так, как нужно. А мы с вами смотрели недавно «Бульварный роман» В.Панина, где один (и неплохой) актер говорит в одном ритме и с одной подачей, а другой, и вовсе выдающийся, в совершенно ином. Они не знают, что им играть, не понимают задачи. Да что там говорить, на стул они присаживаются как-то так неуверенно, на краешек, словно не могут забыть, что он не из квартиры, а из проката... И лихая для массового кино история рассыпается на глазах от этой самодеятельности. В английском кино ничего подобного быть просто не может. Доброкачественность для них — из разряда этических понятий, профдостоинство сродни достоинству человеческому. Традиция, опять же величайшая в мире актерская школа плюс уважение к ремеслу. Англичане к тому же — все это помнят — «не так богаты, чтобы покупать дешевые вещи». Недоброкачественные художественные изделия в том числе. Ну а мы, как известно, народ богатый...

Нина Цыркун. Мне наш разговор о причинах кризиса в отечественном кино напоминает 11-й «тезис о Фейербахе»: «Философы раньше объясняли мир, а задача состоит в том, чтобы его изменить». Обычно забывают, правда, что это уже не дело философов. Этим должны заниматься люди, которые умеют держать мастерок в руках.

Так что разговор у нас достаточно беспредметный. Можно говорить что угодно, и все будет правильно — вот в чем парадокс. Я слушаю каждого и думаю: правильно, и это правильно, и это. А можно сказать наоборот, и тоже будет правильно. И мне нетрудно предложить гипотезу «навскидку». Как мы вообще отстаем от прочего мира примерно на двадцать лет в области индустрии, технологии — так же и в области, грубо говоря, общественного сознания. И сейчас переживаем ситуацию «смерти автора», которую прочий мир успел пережить в 70-е годы. Но если там это не все даже и заметили, то смерть автора для нас — катастрофа, потому что сознание наше патриархально, мы привыкли к ядерному устройству общества, привыкли крутиться вокруг одной персоны. Поэтому крушение патриархального общества, крушение патриархальной семьи, в том числе и крушение патриархального коллектива, ужасно. И в кинематографе, где автор был не просто автором, но автором сакрализованным, автором-богом, крушение этой ситуации действительно катастрофично, потому что самосознание режиссера, который даже сейчас только получает образование, нацелено к тому, что он должен стать богом, а уровень его на самом деле — положение обыкновенного чиновника или производителя, который должен поставить определенного рода товар. Но ощущения смирения, которое непременно должно присутствовать в этом производителе, сильно не хватает. И существует очень большой разрыв между претензией и тем действительно обязательным набором профессиональных навыков, которые, я абсолютно согласна с Ниной Зархи, просто необходимы в любом деле и в кинопроизводстве тоже. Это же производство, технология в первую очередь. Так же, как технология — делание картины: нужно сначала научиться рисовать, грунтовать холст, мыть кисти.

Эта ситуация в чистом виде проявилась на нейтральном для нас материале. Когда снима-

СЦЕНАРИЙ

Есть много фильмов, снятых по сценариям, которые писал либо я сам, либо в соавторстве,или тех, что делались по моим идеям. Но я не признаю эти фильмы.
Карл Теодор Дрейер

Я никогда не понимал, в чем заключается необходимость сценария, не считая того, что он служит успокоением для продюсера.
Роберто Росселлини

Лучшее в этом деле — работа над сценарием. Сидишь один в доме — замечательно!
Вуди Аллен

Сценарий пишется для будущего читателя, чтобы он мог себе представить, каким будет фильм, а не для нас. Продюсеров все время надо в чем-то убеждать.
Отар Иоселиани

Слишком часто люди думают, что необходимо прежде всего иметь хороший сценарий. Лично я считаю это катастрофой.
Питер Гринуэй

В европейской традиции сценарий — это то, что можно поставить под вопрос: по нему ли снят фильм? Фильм можно рассматривать как приключение или своего рода поиски самого себя. В Голливуде большая часть творческой энергии уходит на сценарий, можно сказать, что фильм как бы полностью готов еще до первого съемочного дня.
Я предпочитаю фильмы, которые придумываются на съемках.
Вим Вендерс

Нельзя поставить хорошую картину по плохому сценарию. Если это случилось, то, значит, сценарий был хорошо переписан во время постановки.
Михаил Ромм

Я считаю, что наиболее опасным является сценарий-импрессия, описывающий некий фильм, который сценарист «видит» глазами своей собственной души.
Анджей Вайда

лись «Разум и чувства», Энга Ли пригласили в качестве знаменитости. И вот человек совершенно другой ментальности, воспитанный в традиционном обществе, где режиссер, как и у нас, занимает место Бога, сидит в кресле, на которое никто не имеет права сесть, а вокруг него все вертится, — этот человек попадает на съемочную площадку, где царит полный хаос, никто вокруг него не бегает, никто не предлагает ему кофе, никто не принимает всерьез его речи, каждый несет свое... И главными вообще были женщины — Эмма Томпсон и Линдси Доран, а вовсе не режиссер... И это очень тяжело повлияло на его самосознание, на его роль, и фильм у него, в общем, украли. За «Золотым медведем» в Берлин он и не приехал. Однако в Великобритании процесс так отлажен на всех участках, что даже при минимальном участии режиссера все равно получается хороший продукт.

А у нас производство все еще организовано по старинным патриархальным рецептам. И даже образование наше построено по средневековому канону, в мастерских, где всегда был мастер и были ученики и подмастерья. Но теперь эта система тоже пошатнулась. Средневековый мастер — это авторитет, который владеет секретным рецептом и передает его только самым близким. Каждое его слово было золотым. Оно интерпретировалось, разносилось, оно имело вес. Есть ли теперь такие харизматические личности? Если их нет, учить должен подмастерье, который не претендует на статус мастера, должен учить ремеслу — как строить кадр, как резать пленку, не видя в этом ничего унизительного ни для себя, ни для учеников...

Впрочем, это может быть ерунда, и дело в чем-нибудь другом. Но ведь, наверное, мировоззрение тут тоже ни при чем. Какое мировоззрение у Кроненберга, Де Вито или Тарантино? Смешно и говорить. Так же, как о мировоззрении, например, Гайдая. Но человек хорошо знал свое дело, досконально знал, и был точен в каждой детали — ни одного лишнего кадра, ни одной лишней вещи в кадре. Уважение к своему делу сквозит во всем. Теперь его нет, все дозволено.

У меня есть свой условный знак, отметивший грехопадение отечественного кино, знак совершенно случайный, и на самом деле таких знаков можно было бы найти полно. Но у меня вот этот: талантливейшая, тончайшая

«Милый друг давно забытых лет...», реж. С. Самсонов

Марина Неёлова озвучила победительницу конкурса красоты Оксану Фандеру в фильме Рудольфа Фрунтова «Дураки умирают по пятницам». Началась всеобщая смазь, все условности, все каноны, все нормы полетели в тартарары. «Художественно-авторское» кино смешалось с кино «никаким».

Вечная загадка: почему мы не можем сшить сапог или построить костюм? А в Англии не могут создать такие сапоги и такой костюм, как у нас. Не могут они сшить так, как на фабрике «Большевичка», хоть ты их зарежь. А мы — только так, как на фабрике «Большевичка». Хотя фурнитуру покупаем в Италии и материал во Франции. Как только дело касается умения, необходимости работать кропотливо, вдумчиво, знать свое дело, — то тут пиши пропало. Потому что мы хорошо умеем парить, лететь, не глядя куда... И, в общем, не мешало бы «сузить». Как только поймем, что мы не Тарковские, а Сидоровы и должны хотя бы научиться делать кино, как Джон Питерс из восемнадцатого ряда в Голливуде, вот так бы научиться — и все будет хорошо. Но нет...

Наталья Сиривля. С тем, что говорилось здесь по поводу ОТК, непрофессионализма и отсутствия профессиональной среды, трудно спорить. Увы, все это так. Но мне кажется, что эстетическую катастрофу в нашем кино не объяснить только общим разгильдяйством и нарушением хорошо известных правил монтажа, озвучания, работы с актерами... Прав Д.Дондурей: именно кризис содержания самым болезненным образом сказывается не только на том, «про что» снимается кино, но и на том, «как» это делается.

Если взглянуть на дело с точки зрения киноязыка, первое, что бросается в глаза, — уничтожение сложности. Я имею в виду не сложность восприятия, а сложность структуры, количество системных связей на единицу текста. Один и тот же кадр, план-эпизод, монтажный стык может быть включен во множество линий развития — бытовую, сюжетную, метафорическую, ритмическую, изобразительную, музыкальную и т.д. Чем их больше, чем больше смыслов несет в себе данное высказывание, тем богаче язык, тем выше ценность произведения. В пределе гениальное создание искусства являет собой «актуальную бесконечность» смысловых связей, становясь слепком универсального, всеобъемлющего, стройного ви́дения мира.

То, что мы наблюдаем сегодня в нашем кино, представляет собой тотальный распад, «расползание» органически хитросплетенной художественной ткани. И вот уже в картине Самсона Самсонова «Милый друг давно забытых лет...» элемен-

тарнейший бытовой план, где сцена чаепития снята из коридора, через полуоткрытую дверь, выглядит словно эпизод из другого фильма, из другого кино — настолько он выпадает из общей эстетики, в принципе не предполагающей за границами кадра, за рамками видимого какого-либо пространственного, временного, бытового и смыслового континуума. В этом художественном пространстве любое усложнение, любая дополнительная информация, любое случайное обогащение смысловых связей тут же выпирают, словно кусок барельефа на плоской картине. Так, персонаж, сыгранный в «Милом друге...» С.Говорухиным, богатый царский сановник, списанный с реально существовавшего кн. Львова, совершенно сбивает зрителя с толку, заставляя ожидать какого-то более сложного развития интриги, в то время как все кончается банальнейшей стрельбой на вокзале, где обманутый муж убивает любовников, красиво, в рапиде падающих на перрон...

Ну хорошо, речь идет не о самом великом фильме. Однако и в лучших картинах мы видим симптомы той же болезни: все держится «на одной ниточке», пусть это и не примитивная сюжетная коллизия: «любовь — кровь», как у Самсонова, а, например, мысль о спасительности религии для народной нравственности, как в «Мусульманине» В.Хотиненко. Все элементы художественной конструкции фильма имеют, вероятно, какое-то отношение к этой идее, но друг с другом они не связаны практически никак. Что общего между тщательно воссозданной Е.Мироновым фактурой ритуально «мусульманского» бытового поведения и музыкальным лейтмотивом фильма — пасторалью из оперы Чайковского «Пиковая дама»? Какая связь между натурализмом деревенской жизни, изображаемой в традициях «Власти тьмы», и врубелевским «Паном», к которому отсылают фигура деревенского пастуха и операторское решение отдельных эпизодов? Некое подобие органического единства возникает только в актерском дуэте Нины Усатовой и Александра Балуева, но те смыслы, которые открываются в этом внезапно прорывающемся дыхании «почвы и судьбы», слишком глубоки и сложны, чтобы быть востребованными на уровне целого фильма. При этом все работают вроде бы в высшей степени профессионально: оператор, актеры и т.д.

Отсутствие органического художественного единства — общая болезнь нашего кинематографа. Даже в самых талантливых и самобытных картинах, как «Время печали еще не пришло» С.Сельянова, концы с концами никак не сходятся; даже в самых мастеровитых, как «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, — двадцать пять финалов и единственное живое чувство — пафос оправдания собственной семьи — упаковано в целый ворох фальшивых идеологических фантиков.

Складывается ощущение, будто какая-то злая сила препятствует нашим творцам самовыражаться по принципу: «Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить...» Что-то существенное нарушено в самих механизмах творчества. Подавляющая часть кинематографических замыслов — и коммерчески-постановочного, и «авторского» характера — вырастает из абстрактных представлений о нынешней конъюнктуре и не имеет никакого отношения к интимному, личностному, эмоциональному опыту

авторов. И дело тут не в том, что реальность стала слишком пресной, скучной, вялой и утратила способность будоражить воображение. Может быть, напротив, она будоражит и травмирует его слишком сильно? Может быть, бывший советский художник до сих пор не в силах осознать, сколь прочно и тесно он связан был с проклятой советской властью? Когда вторжение нового грозит разрушить что-то существенное и важное в самосознании человека, он закрывается, предпочитает не видеть, «не знать, не чувствовать»... (Некоторые признаются в этом открыто. Как Алексей Герман в журнале «Сеанс»: «...я для себя решил, что буду делать вид, что... этой реальности вокруг меня, которой я не понимаю, которую я не люблю и по поводу которой у меня нет никакой позиции, — что ее просто не существует».)

Возникает защитное средостение между интимно неповторимым миром личности и объективным ходом вещей. Ситуация по-человечески понятная, но крайне неблагоприятная для творчества. При любых попытках транслировать представление о внешней реальности на экран образ получается обедненным, плоским, неорганичным, искусственным. Словно отключено магнитное поле, в котором железные опилки сами собой ложатся по силовым линиям.

Должен, вероятно, произойти процесс высвобождения, переосмысления и принятия реального опыта, примирения художников с действительностью и с самими собой. Но нужно помнить и о том, что подобные раны быстро не лечатся, что чем талантливее художник, тем сложнее для него вынести перегрузки меняющегося времени. В отличие от требований элементарного профессионализма, которые в условиях налаженного производства можно и должно предъявлять ко всем участникам кинопроцесса, здесь по большому счету нельзя что-либо немедленно требовать. Искусство, индивидуальное творчество новых смыслов — это чудо. И лишь на это, в общем, «обыкновенное чудо» нам приходится уповать.

«Мусульманин», реж. В. Хотиненко

Фото И. Гневашева

Лев Карахан. Не берусь давать универсальное определение сегодняшнему состоянию профессии в кино — будь то режиссура, актерское мастерство или драматургия. Могу поделиться только субъективным и абсолютно не научным ощущением от происходящего. Мне кажется, что экран всегда позволяет сказать, кто в кино за главного. Иногда, как и положено, это режиссер, иногда актер, были у нас и времена сценарного кино, а в конце 70-х, например, когда заговорили о живописном стиле, возобладал оператор. Следуя этой логике, нынешний этап я определил бы как кинематограф вторых режиссеров. И не в том дело, что вторые стали первыми, как, скажем, екатеринбургский В.Панин, снимающий сейчас одну картину за другой, или М.Туманишвили, поставивший вместе с каскадером

А.Иншаковым нашумевшего «Крестоносца». В конце концов и А.Герман был когда-то вторым у В.Венгерова на «Рабочем поселке». Речь лишь о собственно профессиональных навыках, которые оказываются в кино ко двору и становятся неким знаком экранной реальности, определяют ее облик.

Анджей Вайда сказал как-то, что своеобразие режиссерской профессии состоит в соединении способностей поэта с обязанностями капрала. В таком случае хороший второй режиссер — это тот, кто помогает постановщику быть именно капралом. И когда я говорю о лидерстве вторых режиссеров, я думаю как раз о победе капрала над поэтом.

«Крестоносец», реж. М. Туманишвили, А. Иншаков

Не имеет значения, что рекордсмен кассы А.Полынников — в прошлом оператор, А.Эйрамджан — сценарист, а, скажем, режиссер-дебютант Н.Еременко-младший — актер. Все они создают определенный тип кинозрелища, которое следует оценивать по тому, как организована работа на площадке, удалось или нет сговорить известных актеров, построили подходящие декорации или нет, достали или нет нужные костюмы, собралась ли массовка и т.п. Что же касается композиции кадра, психологической атмосферы, звукозрительного монтажа, то это просто из другой оперы.

Недавно я был на просмотре картины Полынникова «Клюква в сахаре». С каким энтузиазмом достаточно известные режиссеры, сидевшие рядом со мной, обсуждали по ходу фильма производственные достоинства этого кинопроизведения: «Вот здорово сэкономил — снял вокзал рано утром и обошелся без массовки. Надо же, Шакуров, Боярский — как он их уломал. Ну и ну — за пять минут уже три разных городских плана». Потом, правда, страсти улеглись: быстрая смена планов прекратилась, и действие оказалось по преимуществу замкнутым в четырех стенах. Но и тут не обошлось без оживленного режиссерского обсуждения: «Где он снимал? По-моему, это в квартире у Боярского. Да нет, у Боярского с аппаратурой не развернешься». По правде сказать, именитые участники этой творческой дискуссии всегда были скорее капралами, чем поэтами, но еще лет десять назад они никогда не решились бы это обнаружить с такой простодушной откровенностью: все числили себя художниками, поэтами экрана, сегодня же в изменившейся ситуации быть капралами нормально, хорошо, и к Полынникову припадают, как к гуру, — никаких комплексов.

Начинаешь задумываться о пользе комплексов, которые в отсутствии необходимых стабилизирующих факторов могут хоть как-то поддерживать естественный порядок вещей.

Интересно, кстати, что «эпоха вторых режиссеров» породила большое количество так называемых сложнопостановочных картин. И это в условиях, когда денег на дорогие фильмы нет. Дело, видимо, в том, что режиссеру с призванием капрала просто легче себя проявить именно в постановочной картине, где велик объем организационно-технических работ. Как известно, один из самых знаменитых вторых режиссеров «Мосфильма», а ныне директор всей студии-концерна Владимир Досталь сумел в свое время завоевать огромный профессиональный авторитет именно на уникальных постановочных проектах Сергея Бондарчука.

Почему сегодня делается так много экранизаций? Ведь не потому, что, как часто писали в 70 — 80-е годы, авторы ищут в классическом наследии ответы на болезненные вопросы современности. Классика используется теперь как удобный и вроде бы избавляющий от необходимости индивидуального освоения мира материал для постановочного кино.

Д.Дондурей. Ну хорошо — вторые режиссеры.
А где же первые? Куда они подевались?

Л.Карахан. Никуда. Снимают. Но сегодня время не помогает им выходить на авансцену, что еще совсем недавно происходило как бы само собой — не только с Тарковским или Панфиловым, но и с Рязановым, Гайдаем, который, как очень точно показал в своей недавней телепередаче «Сюжет» Б.Берман, тоже был властителем душ, а не только кассовым режиссером. Чтобы сохранять лидерский статус в нынешних условиях, нужно вести специальную непрерывную и очень трудную работу — как внутреннюю, так и с публикой, при этом надо быть не просто капралом, а выдающимся капралом, что пока под силу разве что Никите Михалкову. Остальные, будучи первыми, не являются и не осознают себя лидерами, властителями дум, героями, оказываются в маргинальной, как правило, кризисной для поэтического дара позиции. Они первые, но в то же время не первые, не безусловно первые. В маргинальной ситуации оказываются

«Клюква в сахаре», реж. А. Полынников

сейчас не только мастера сугубо авторского кино, как, например, Сокуров (хотя ему уникальный кинематографический дар не мешает быть хорошим капралом и он умеет управлять своей маленькой, но стойкой и верной аудиторией). Словно по обочине движутся и фавориты реального российского «мейнстрима» последних лет — Хотиненко, Меньшов, Абдрашитов, Рогожкин, присоединившийся к ним после «Кавказского пленника» Бодров. Впрочем, Бодров — тоже особый случай. Как всегда, с очаровательным простодушием он взял неблагосклонное к режиссерам-лидерам время за грудки и сделал фильм на злобу дня: русские на Кавказе. Рискованный опыт, судя по всему, оказался успешным, но вот удастся ли Бодрову переломить ситуацию в целом и вернуть первенство первым — это вопрос. К сожалению, в Сочи-96, где он стал бесспорным победителем, слишком много было картин, в которых его коллеги режиссеры-авторы со стажем продемонстрировали тихое и покорное движение в сторону безликого, с поэтической точки зрения, кинематографа вторых режиссеров.

У квазикино есть отличающие его от собственно кинематографа особенности.

Скажем, пустой кадр. Пустой, даже если он перенасыщен различными фактурами, персонажами, натурными объектами и пр. Ощущение пустоты возникает оттого, что в кадре нет авторского присутствия. Есть лишь набор необходимых для кинематографического события элементов, которые собраны, как на складе, иногда даже очень рачительным хозяином.

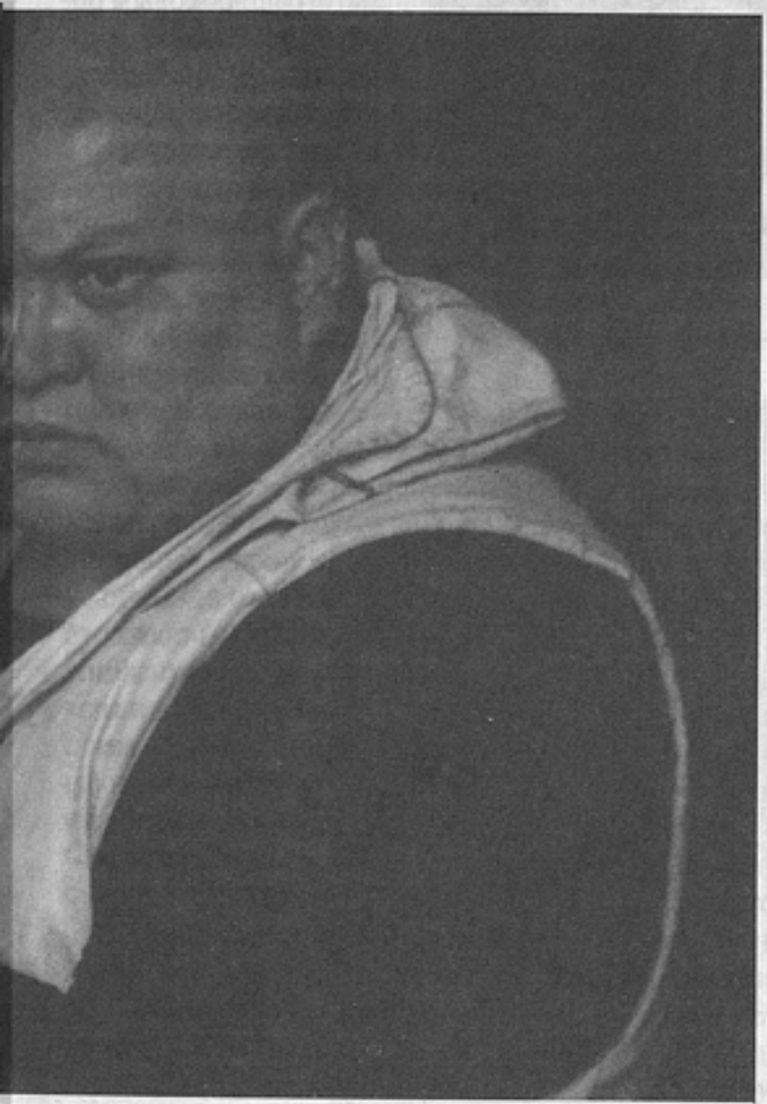
В фильме «Крестоносец» есть кадр, где люди прыгают с парашютами на мотоциклах. Казалось бы, чего больше? Но трюк сам по себе не работает, в кадре нет обертона, образа. Для сравнения — другой, менее громоздкий, но зато гораздо более выразительный эпизод тоже из нового приключенческого фильма А.Карпыкова «Тот, кто нежнее»: перестрелка, кровь бандита на лобовом стекле джипа, герои прыгают в него и уходят от погони по степи, включенные дворники смывают следы крови со стекла. Тут уже чувствуется режиссерская рука, присутствие — это авторское решение, которое сразу же создает реальное кинематографическое напряжение в кадре.

«Тот, кто нежнее», реж. А. Карпыков

В свое время американских кинематографистов, смотревших «Проверку на дорогах», потряс кадр, в котором раскаленный пу-

лемет падает в снег и шипит. Казалось бы, что тут такого? Но это решение восхитило профессионалов, испробовавших, кажется, все возможные варианты представления огнестрельного оружия на экране. Я специально беру простейшие варианты режиссерского самообнаружения, ибо даже этот исходный уровень авторского присутствия в сегодняшнем нашем кино превратился в сплошное зияние. Кадр не придуман.

Недавно мы смотрели в журнале первый фильм Л.Кулиджанова и Я.Сегеля «Дом, в котором я живу». Ничего необыкновенного. Хороший, добротный фильм. Но как же он выигрывает в сравнении с нынешним кинематографом, который испытывает дефицит элементарной режиссуры. Многие решения не выглядят в фильме сорокалетней давности устаревшими и сейчас. Сохранив былую романтическую чистоту и даже наивность оттепельной поры, они вполне остро воспринимаются в сегодняшнем, куда более жестком по части любовных отношений контексте. Взять хотя бы сцену переезда в новый дом. Она, молодой новосел, в кузове грузовика, подает вещи, он, молодой водитель, принимает их и ставит на землю. Неожиданно девушка подходит слишком близко к краю кузова и направленный вверх взгляд молодого человека оказывается не совсем деликатным. Испугавшись своей невольной дерзости, герой отводит глаза. А как сделана, срежиссирована сцена, когда водитель приходит в дом к девушке, и на глазах у ее родителей влюбленные, поочередно лаская кошку, как бы признаются в своих чувствах друг к другу. Или детское соревнование главных героев — маленькой Гали и маленького Сережи. Она прыгает через три скакалки, а он — с пожарной лестницы. Ведь чистейшая сублимация, которую венчает, кстати, весьма рискованный финал: Сережа смотрит, как разгоряченная Галя пристегивает резинкой спустившийся во время игры чулок.



И последнее: если говорить о фильме как о целом, в «кинематографе вторых режиссеров» он неизбежно распадается на отдельные эпизоды, организованные хуже или лучше, но в любом случае отдельные друг от друга. И даже по-школьному правильный монтаж (бесконечные «восьмерки» — экспозиция говорящего в данный момент героя), даже скрепы какого-нибудь классического сюжета не спасают. Второй режиссер всегда делает сцену, а не фильм, и, как бы он ни старался, в его работе не возникает сквозного пластического движения, которое и профессионалов заставляет забывать о монтажных склейках.

«Роковые яйца», реж. С. Ломкин

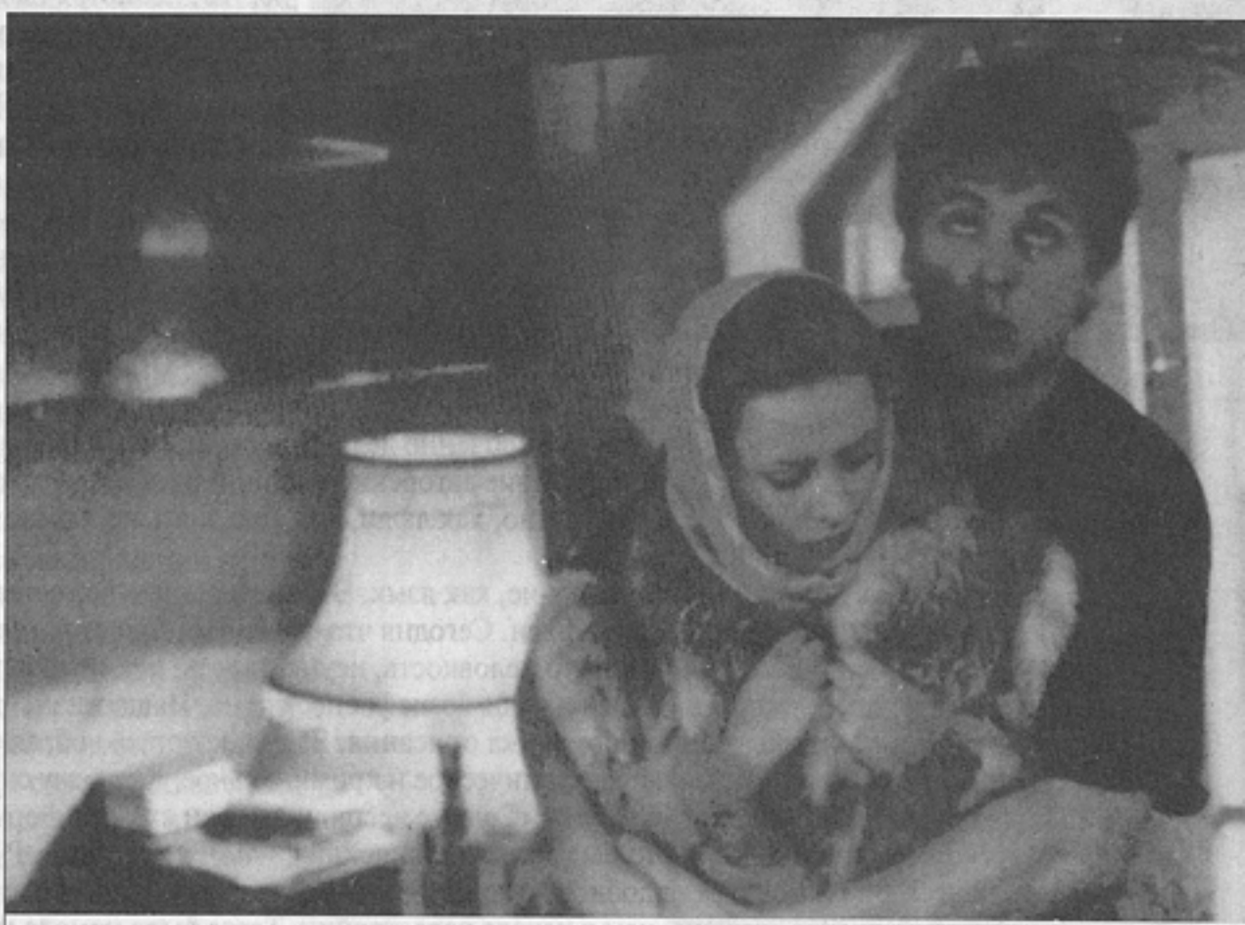
Е. Стишова. Я думаю, что главные причины кризиса, поразившего наше кино, коренятся за пределами собственно кинопроизводства. Да, кризис. Да, состояние больного ухудшается. Пульс почти не прощупывается. И т.д. Критика зациклилась на диагнозах. Но ключевое слово, которое объяснило бы, чем все-таки болен родной кинематограф, роковым образом ускользает. Я согласна с Львом Караханом, что экспансия вторых режиссеров влияет на стилистику. Ну а случайные люди, залетные птицы, вставшие к визиру кинокамеры, не имея на то никаких оснований, кроме бешеных денег? И они влияют. В том смысле, что занижают планку. Затянувшееся отсутствие в кинопроцессе таких мастеров, как Панфилов, Климов, Хуциев, Смирнов, Герман et cetera, тоже ухудшает общий климат. Что ни говорите, но сам факт участия в кинопроизводстве личностей такого ранга создает особое энергетическое поле. То, что признанные лидеры советского кино, по сути дела, от него отлучены, многие считают объективным процессом смены поколений, естественным следствием демократизации, отменившей табель о рангах. Да чушь это! Уловка рвущихся к власти, к духовному скипетру. Кому-то очень выгодно, чтобы «смежили очи гении». Все инфантилы втайне мечтают о том, чтобы бабушка умерла и можно было всласть «крутить швейную машинку».

Вся эта метафизика, целиком относящаяся к этике, к сфере общественного поведения, имеет самое прямое отношение и к профессиональному уровню кинематографа. Василий Шукшин в своем последнем интервью сказал: «Экран отдает то, что принимает». Вот, если хотите, универсальная формула профессионализма. Много лет назад, когда В.Мотыль снял «Звезду пленительного счастья», я как-то объясняла своему собеседнику, человеку весьма образованному, несовершенства этой картины. Он прервал меня: «Этот фильм дышит благородством». И я заткнулась, устыдившись собственного снобизма. Мой собеседник был абсолютно прав, несмотря на то, что в смысле профессии та картина была не без греха.

Но наше новое кино совершенно утратило способность апеллировать к чувствам — настолько оно обесточено и худосочно.

«Скорбное бесчувствие» невозможно ни компенсировать, ни закамуфлировать профессионализмом. Ибо мастерство — не сумма приемов, а их интеграл. Вот, к примеру, «Роковые яйца». Постановочная картина со спецэффектами. Видно, что деньжищ в нее вбухано уйма, кажется, это самый дорогой проект прошлого года. Актеры снимались самые-самые. Картинка явно стремится к евростандарту — и небезуспешно. А результат? Скучно, несмешно, неостроумно. Потому что необходимая в данном случае сложная авторская оптика из суммы приемов не сложилась. «Магический кристалл» не образовался.

Два слова о новой работе В.Мотыля «Несут меня кони...». Неудачу этой мелодрамы невозможно объяснить, оставаясь в рамках той эстетической реальности, каковая здесь представлена. Герой неврастеник (в этом амплуа нашел себя А.Соколов), охладевший к красавице жене (на ее роль была приглашена прелестная Агнешка Вагнер) и готовый подло сбежать, вдруг, пережив катарсис на дуэли, навязанной ему бывшим другом, возвращается к ней, к жене то есть, прежним пылким любовником. В картину вплетены мотивы чеховской «Дуэли», чему она (картина) обязана своим лучшим эпизодом. Но одна хорошая сцена погоды не делает. Видимо, режиссерский замысел состоял в том, чтобы раскрутить некую феноменологию — любви, страсти, сложных отношений двоих. Но приблизительность в обрисовке характера главного героя, нравственно ничтожного и низкого себялюбца, полное отсутствие второго плана превратило замысел в претенциозный и безвкусный сюжет про сексуально озабоченного негодяя, чьи проблемы и поступки ничего, кроме отвращения, не вызывают.



«Несут меня кони...», реж. В. Мотыль

В чем дело? Мастера разучились снимать кино? Безнадежно отстали? Со многими происходит то, что психологи называют «сшибкой стереотипов». Стало стыдно быть самими собой, говорить своим голосом, оставаться на своей, обжитой территории. Парадокс в том, что в условиях воистину безграничной свободы наши художники никогда еще не были так унизи-

тельно зависимы. Раньше их давили цензура и идеология. Борясь с ней, они подчас становились героями. Сегодня они стали заложниками новой конъюнктуры. Я имею в виду не экономический диктат, когда продюсер — денежный мешок, ни ухом ни рылом не понимающий в изящном искусстве, ставит свои условия и связывает по рукам — по ногам; пока что у нас такой проблемы нет. Куда жестче гипотетического продюсера диктует общекультурная ситуация, где законодательницей мод является тусовка и попса с ее культом «крутизны». Прибавьте к этому атмосферу тотального нравственного релятивизма — в переводе на русский: «Что хочу, то и ворочу». При таком раскладе быть аутсайдером означает вообще «не быть». Те же, кто хочет «быть» — и дебютанты, и ветераны, — должны играть по новым правилам. И, естественно, говорить на том языке, на котором нынче принято: «ботать по фене». Чтобы вписаться, чтобы войти в тусовку. И вот, А.Прошкин в «Черной вуали» смело цитирует не кого-нибудь, а Поля Верхувена — знаменитую сцену из «Основного инстинкта», которая кончается убийством сексуального партнера. Вот какие мы крутые! В.Мотыль тоже всячески нагнетает эротизм, героиню снимает все больше напросвет. Но назойливость, с которой все это повторяется, обнаруживает, как мне показалось, тщательно скрываемую робость режиссера. Вообще когда наши режиссеры на полном серьезе снимают кино про сексуальных гангстеров, смотреть на это стыдно. Надо абсолютно эмансипироваться от собственной реальности, чтобы калькировать западные эротические клише в стране, где, несмотря на нынешнюю простоту нравов, сексуальной революции так и не произошло. На этой территории гораздо увереннее чувствуют себя В.Панин и А.Полынников по той причине, что не ставят перед собой художественно-эстетических целей и не мыслят себя авторами, как, скажем, В.Мотыль и А.Прошкин, а честно и откровенно делают продукцию. Ту, что пользуется спросом на кинорынке. Отсутствие авторских амбиций идет им на пользу — они ботают на своей фене так органично, как люди, которые знать не знают, что на свете есть «великий и могучий».

«Черная вуаль», реж. А. Прошкин

Ничто так не детерминирует сознание, как язык. Это касается и художественной интеллигенции, и сантехника дяди Васи. Сегодня что-то мешает говорить «великим и могучим». Есть в этом какая-то неловкость, неуместность, некий избыток пафоса, совершенно невозможный в наше безпафосное время. Наша жизнь, наш исторический опыт требуют нового языка описания. Языка, который вобрал бы в себя простонародное и идеальное, утопическое и криминальное. К такому синтезу близко подошел Теймураз Баблуани в «Солнце неспящих» — он схватил формулу советской цивилизации. Но это был все же грузинский фильм, не русский. Русское же кино сегодня дальше от подобного открытия — я имею в виду адекватный художественный язык, — дальше, чем в начале перестройки. Тогда было немало интересных картин, в которых спонтанно сложилась достаточно целостная идейно-ху-

дожественная концепция «конца», завершенная в «Маленькой Вере» и «Астеническом синдроме». После чего наше кино ринулось осваивать чужую территорию — не только жанровую, но и тематическую. В прошлом году сочинский конкурсный экран продемонстрировал радостную картину возвращения нашей режиссуры в родные пенаты. «Особенности национальной охоты», «Мусульманин», «Время печали еще не пришло» рождали иллюзию, что кино наше наконец-то выходит из тупика. Но нынешний год оказался практически пустым. Постановщики, получившие какие-никакие, но деньги, в том числе и от Роскомкино, резко ушли в жанр, в сторону продукции и на этой ниве, увы, не преуспели. И вряд ли преуспеют в ближайшее время. Не по Сеньке шапка. Овладение жанрами требует помимо огромных денег соответствующей инфраструктуры, большой профессиональной культуры и опыта.

Но откуда возьмется этот опыт, если наше кино потеряло обратную связь со зрителем? Причина сей аномалии вовсе не в низком профессионализме режиссуры. В том, что зритель покинул кинозалы, не режиссеры виновны. Не их профнепригодность.

Нет никакого секрета в том, что фаворитами массовой публики становятся, как правило, фильмы, чей профессиональный уровень, как говорится, оставляет желать... И перестройка вряд ли исправила массовые вкусы.

У нас самым успешным всегда становился не тот, кто был талантлив и мастеровит, а тот, кто знал «петушиное слово», кто интуитивно угадывал ожидания публики. Другое дело, что наряду с мейнстримом цвело и колосилось невостребованное массами кино для избранных, которое поддерживало престиж великой кинодержавы.

Вот такого кино на сегодняшний день не обнаружено. И именно в этом драма и катастрофа. Профессионально грамотных режиссеров у нас достаточно, а кино в упадке. Если дело его возрождения — это повышение квалификации кинематографистов, тогда требует расшифровки само понятие квалификации. И придется признать, что помимо умения ставить кадр, снимать монтажно, грамотно склеивать куски и т.п. нужно еще что-то — то самое «необходимое лишнее», без чего не живет искусство.

ЭКРАНИЗАЦИЯ

Все хорошо знают, что такое переложения для кино литературных произведений; меньше знают, какой вред они нанесли искусству кино.
Рене Клер

Экранизация всегда возникает на руинах произведения.
Андрей Тарковский

Хорошая книга редко становится хорошим фильмом, ибо добротное произведение – если оно действительно таково – обязано своим качеством соразмерному альянсу формы и содержания, языка и композиции, что при переводе на экран подлежит деструкции.
Питер Гринуэй

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Режиссерский сценарий — точный проект фильма, составленный точно так же, как составляются проекты мостов и больших строительств.
Александр Довженко

Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга.
Сергей Эйзенштейн

Расчисленный по кадрам режиссерский сценарий – как бы лоция для поиска актеров, натуры, интерьеров.
Кира Муратова

«ПЛЕТЕНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

ЭНТОНИ ШЕФФЕР

ЗАМЕТКИ О ТОМ, КАК ПИШУТ СЦЕНАРИИ И РАБОТАЮТ С РЕЖИССЕРАМИ

Энтони Шеффер — писатель, драматург, сценарист. В кино — английское и американское — пришел значительно позже своего брата, известного режиссера Питера Шеффера (они близнецы, оба родились 15 мая 1926 года). Первым осуществленным сценарием стал «Мистер Форбуш и пингвины» (1971).

ДРУГИЕ ФИЛЬМЫ

«Я бы еще показал класс. Я бы еще поспорил». (Марлон Брандо, «В порту»).

«Как ты прекрасна в гневе» (Джон Уэйн, «Завоеватель»).

«Мы ему сделаем такое предложение, от которого он не сможет отказаться» (Марлон Брандо, «Крестный отец»).

«Ничто в мире не пахнет так, как это... Я люблю запах напалма по утрам» (Роберт Дюваль, «Апокалипсис сегодня»).

«Пристегните ремни. Предстоит разухабистая ночка» (Бетт Дэвис, «Все о Еве»).

«Фрэнки, дорогой мой, мне на это плевать» (Кларк Гейбл, «Унесенные ветром»).

«В конце концов, завтра не сегодня» (Вивьен Ли, там же).

«Нет, это не летчик, а Красавица убила Чудовище» (Роберт Армстронг, «Кинг Конг»).

«Да, мой ангел, я собираюсь опять послать тебя туда. У тебя есть шанс остаться в живых. Это значит, что, если ты будешь хорошей девочкой, ты выйдешь через двадцать лет. Я буду ждать тебя. Если тебя повесят, я буду вечно помнить о тебе» (Хамфри Богарт, «Мальтийский сокол»).

«Сыграй, Сэм. Сыграй «Пока проходит время» (Ингрид Бергман, «Касабланка»).

«Нам не нужен был диалог, мы столкнулись с ним лицом к лицу» (Глория Свенсон, «Сансет бульвар»).

Но нам диалог нужен, и эти фразы, какими бы хорошими, плохими или просто ужасными они ни были, произносят, по воле сценариста, всем известные звезды экрана — имени же их автора никто знать не желает. Бен Хечт как-то заметил, что легче стать известным, участвуя в велогонках, чем создавая киносценарий.

Конечно, он был абсолютно прав. Обычный зритель, типичный представитель зрительской аудитории, едва вспомнит имя автора сценария даже такого классического фильма, как «Касабланка», или скажем, «Все о Еве», «Мальтийский сокол», «Унесенные ветром» и «Гражданин Кейн». Кстати, то же самое происходило с самим Орсоном Уэллсом, постановщиком последнего из названных шедевров, пока кинокритик из «Нью-Йоркера» Паулина Кейл не заставила его признать вклад Германа Манкевича, создателя сценария этого суперфильма. Что же говорить о более скромных произведениях?

Такая неосведомленность присуща не только человеку с улицы. Известный кинокритик Александр Уолкер в рецензии на «Фрэнзи» однажды приписал Альфреду Хичкоку сцену, которую, якобы, «лишь он один и может придумать», совершенно забыв о том, что сценарист пишет не только диалоги, но подробно расписывает эпизод: не составлял исключения и этот, столь восхитивший рецензента.

Недостаток признания возникает оттого, что сценарист не получает той же рекламы, что звезды и режиссер. Он нечто вроде парии, которого режиссеры, как правило, ненавидят, считая помехой на съемочной площадке, поскольку автор сценария — единственный, кто их смущает: ведь писатель неизбежно знает больше о структуре фильма, чем сами режиссеры, так как именно он его придумал. К тому же режиссеры боятся слова не меньше, чем писателя, бесконечно и бесполезно утверждая, что важен только образ. Только то, что видит он, постановщик. Эту неприязнь, правда, скрывают: когда подходит время «Оскаров», она выражается лишь лицемерно — в ритуальном поклоне сценаристу под девизом «без него все это не могло бы произойти».Однако ничто не мешает сценаристу получать другие, приносящие необычайное удовлетворение награды, из которых денежные — не самые главные. Когда превращаешь хаотичную и разбросанную книгу в действенный драматический сценарий, подчинив ее всепроникающей идее, придав ей стройную и логичную форму, то получаешь огромное удовлетворение. То же самое происходит, когда присутствуешь при воплощении сценария и когда его воздействие оказывается столь сильным, что невольно рождает режиссерскую ревность к материалу.

Мне всегда казалось, что сценарий должен быть одной из самых стимулирующих и интересных литературных форм — не только потому, что его создание требует от автора умения вести

дневниковые записи, владеть ремеслом эссеиста, журналиста, романиста и драматурга, но и из-за исследовательской работы, которая с этим связана. К примеру, мой мозг забит сейчас разрозненными фактами из самых разных областей знания — от церемоний жертвоприношения в кельтской мифологии до тренировки солдат в Римской армии, от египетских иероглифов до ритуалов католической церкви и половой жизни пингвинов.

Последнее я изучал в связи с первым сценарием — «Мистер Форбуш и пингвины». Это был довольно сумбурный фильм, в котором молодой Джон Херт прыгал с римской баллистой по скалам Атлантики в заведомо безуспешной попытке спасти яйца пингвинов. Я не уверен, что все это в итоге сложилось в нечто целостное, но моя младшая дочь до сего дня уверяет меня, что из всех моих фильмов этот ее самый любимый.За «Пингвинами» последовало «Исступление» по книге под названием «Прощай, Пиккадилли» для Альфреда Хичкока. Это была история в классической хичкоковской традиции: человек, подозреваемый в убийстве, бежит и тем самым еще больше навлекает на себя подозрение, до тех пор, пока зрителя не отпускают с крючка в последнем кадре. (Трюффо в своей книге о Хичкоке отмечает, что тот прокручивает одну и ту же историю пятьдесят раз!) Сначала я почти что отговорился от написания сценария, обвинив великого режиссера в отсутствии логики и в том, что в повествовании между знаменитыми сценами он оставляет пустоты. Например: откуда злодеи знали, на какой именно поезд сядет Кэри Грант в фильме «К северу через северо-запад». Это случилось перед ланчем в первый же день нашей совместной работы, и пищу мы принимали потом в арктической тишине, причем Хич все это время яростно размышлял. В конце ланча он наконец сказал в своей тяжелой манере: «Дорогой мой, совершенно очевидно, что вы никогда не слышали о синдроме холодильника». С этим я согласился, и он разъяснил мне следующее: «Я нарочно оставляю пустоты в моих фильмах, так, чтобы в домах бесчисленных зрителей все разыгрывалось по следующему сценарию. Хозяин дома среди ночи вскакивает с постели, спускается вниз и вынимает из холодильника ножку цыпленка. Его жена спускается за ним и спрашивает, что он делает. «Ты знаешь, — говорит он, — в фильме, который мы сегодня смотрели, есть пробел». «Нет, нету», — говорит она, и они начинают спорить. В результате чего они еще раз идут его смотреть».

«А сколько же пробелов вы хотите, чтобы я оставил в «Исступлении»? — спросил я осторожно.

«Я вполне уверен, что вы не оставите ни одного, дорогой мой, — сказал он хитро. — Предоставьте это мне». Так был восстановлен мир.

После «Исступления» (которое, я рад заметить, очень помогло восстановлению репутации Хича после разочарованной реакции публики на его предыдущие фильмы «Марни», «Разорванный занавес» и «Топаз») я перешел к экранизации пьесы «Сыщик». Знаменитый режиссер Джозеф Л.Манкевич согласился ее ставить, и пока я писал сценарий, между нами постоянно происходили шутливые стычки, в основном, в его доме в Паунд Ридж, штат Коннектикут. Джо тяжело переживал свой опыт работы над «Клеопатрой», двухгодичной, постоянно находившейся в кризисном состоянии драмой, в которой участвовали враждовавшие между собой, болезненно упрямые Бартоны и из которой он не мог вырваться. В память об этом над его рабочим столом висел его любимый рисунок. На нем были изображены двое заключенных, прикованных посередине неприступной, тянущейся на сотни ярдов гладкой стены своей темницы, исключающей всякую возможность побега. Один из них говорит другому: «У меня есть план».

Таково было его настроение, и оно еще ухудшилось после моей неудачной шутки: в ответ на его заявление, что больше всего он любит играть в двуязычные каламбуры, я сказал, что хорошим примером будет «manque wits» (по-французски manquer — не хватать, недоставать; английское wits — от wit — ум, остроумие)!

Однако мы настойчиво шли к своей цели и в положенное время с помощью художника Кена Адамса, а также Лоренса Оливье и Майкла Кейна создали необыкновенно успешный фильм, очень отшлифованный и стильный, который собрал четыре «Оскара». В то время я сделал в «Нью-Йорк таймс» несколько неосторожное (для будущих зрителей) замечание, что я, наверное, единственный писатель в истории кинематографа, у которого вся съемочная группа вышла в номинации на «Оскар». Но, возможно, это bon mot было перекрыто моим предложением Роджеру Муру, который вел церемонию вручения «Оскара» и совершенно растерялся, не зная, что делать со статуэткой, когда Марлон Брандо, получивший приз за лучшую мужскую роль (в «Крестном отце»), отказался принять его и отправил вместо себя индейскую девочку, чтобы та публично защищала права индейцев. Я тогда сказал, что «надо было сделать ему «Оскар», от которого он не сможет отказаться» (в «Крестном отце» есть знаменитая фраза: «Сделать предложение, от которого нельзя отказаться» — приставить пистолет ко лбу. Предложение по-английски — offer. Созвучно «Oscar»).

Теперь для меня настало время взяться за Агату Кристи. Сериал был предложен мне доблестной командой Джона Брабурна и Ричарда Гудвина после той помощи, которую я оказал Сидни Люмету в работе над сценарием «Убийство в Восточном экспрессе». Я написал сценарии двух фильмов — «Смерть на Ниле» и «Зло под солнцем» с Питером Устиновым в роли Эркюля Пуаро вместо Альберта Финни. Принцип, примененный в «Убийстве в Восточном экспрессе» (составление списка исполнителей из одних только звезд), был сохранен и в этих двух фильмах, и они оба снискали расположение кри-тиков.

Для сценариста эти фильмы были интересны главным образом своими развязками, которые мне казались бесконечными. Я даже спросил Джона Брабурна, не кажется ли ему несколько длинноватой сорокапятиминутная развязка, однако он настаивал, что это как раз то, чего требуют поклонники Кристи. Проблема в том, что тут слишком много хитрых ключей, особенно во втором фильме (душ — никто не признается в том, что принимал его; бутылочка лосьона для искусственного загара — никто не признается в том, что выкинул ее в море; трубка — владелец не хочет ее зажигать; схожесть женщин, принимавших солнечные ванны, и многое другое), а также в том, что ни один из этих ключей не должен быть потерян, поскольку именно в их внешне несуразном нагромождении и состоит гений Кристи.

И сам Пуаро начинает довольно поздно: поэтому все оставлено на конец. Как детектив он не был бы моим первым выбором. Обычно к тому времени, как клетки его серого вещества вступают в действие, большинство его клиентов уже давно поняли, в чем дело!

Снимать оба эти фильма было очень увлекательно, так как в них соперничали столько звезд, начиная с Бетт Дэвис, требовавшей для себя все больше реплик, в то время как бедный старый Пуаро делал все возможное, чтобы хоть как-то объяснить их, и кончая исполненным шарма Дэвидом Найвеном.

В целом мне повезло, так как бóльшая часть моих сценариев была оригинальной работой, а не адаптацией чужого материала. Первым был «Сыщик», за которым последовали «Плетеный человек» и «Отпущение грехов».

«Плетеный человек» был попыткой сделать высококлассный фильм ужасов — я написал, по сути, довольно бескомпромиссное эссе о природе человеческих жертвоприношений. Попытка оказалась, пожалуй, даже слишком успешной, что шокировало преемников Питера Шелла в компании British Lion, которые ужаснулись ярлыку, полученному фильмом на фестивале фантастического кино в Париже. Гран при ему вручили с формулировкой: «Гражданин Кейн» в жанре ужасов». Компания постаралась, по возможности, похоронить картину. В конце концов, ее скрепя сердце выпустили. Но она по-настоящему так и не получила известности, пока ее не подобрали ребята из американской компании ULCA. С тех пор «Плетеный человек» не только продолжает выигрывать призы на кинофестивалях (что, конечно, не нравится British Lion), но и в конце концов превратился во вполне самостоятельный культовый фильм. Выпущенный недавно на видео в позорно сокращенном варианте, он, я надеюсь, снова получит признание — даже если и не обогатит автора, который, благодаря преступной двуличности киноиндустрии, не получал ни пени авторского гонорара в течение двадцати лет.

«Отпущение грехов» с Ричардом Бартоном в главной роли — последний из моих оригинальных «кинотрудов». Кроме сюжета, позаимствованного «Соммерсби» (что само по себе является новой формой доверия сценаристу) и «вкладов» в несколько фильмов (которые, честно говоря, мне совершенно не нравятся), работа над ним преподала мне один интересный урок. А именно: не все триллеры должны держать аудиторию в неведении до самого конца. Этот фильм рассказывает о злобном изуродованном школьнике, католике, который, притворяясь другим мальчиком, использует исповедальню для того, чтобы мучить священника. Я понял (слишком поздно для режиссера Энтони Кейджа), что в последних трех частях фильма зритель должен знать правду. Это позволит ему разделить всю глубину агонии священника и оценить происходящее зло. Это правильнее, чем держать публику в неведении до самого финала ради эффектного сюрприза под занавес.

Сегодня, оставив пост главы Отдела сценариев Iling Studios и отойдя от голливудских киношников, с пафосом обвинив их в том, что они развращают мир, разрушают психику, я пишу несколько черный, в стиле Гойи, сценарий под названием «Девять дверей в Царство» по книге «Клуб Дюма» Артуро Переса Реверте.

Так мы и живем. Подстегивает ли слава? Не уверен. Возможно, я должен воспользоваться советом Бена Гехта и на время забыть о сценариях. В конце концов, нельзя забывать лишь то, как ездить на велосипеде.

Перевод с английского
К.Голубович

Sight and Sound, 1995, April

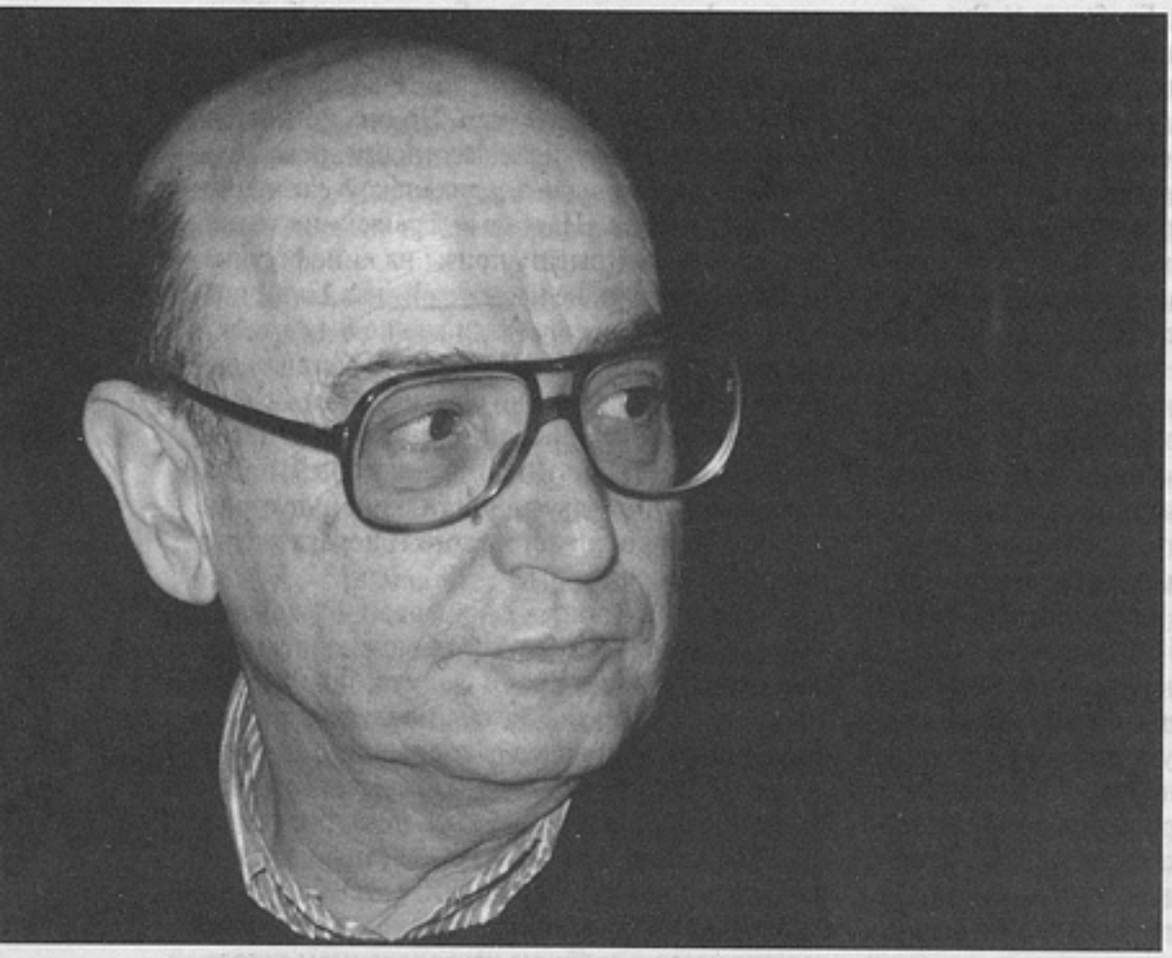


Фото А. Федорова

ТЕОДОРОС АНГЕЛОПУЛОС

ПРИКЛЮЧЕНИЕ ВЗГЛЯДА

Корр. Когда композитор сочиняет музыку, он часто сперва слышит тему, скажем, флейты или какие-то другие разрозненные инструментальные темы, и лишь потом все складывается в целостную, объемную музыкальную картину. Что для вас является первоначальным образом фильма, какой является та образная нота, что рождается первой?

Теодорос Ангелопулос. То, о чем вы спрашиваете, заставляет меня вспомнить Тонино Гуэрру, моего постоянного соавтора по сценариям, всегда спрашивающего: «Ну, какую ты взял ноту?» А я ему: «Какую еще ноту? Там нет никаких нот!»

Я мог бы привести вам в пример то, как рождался один из важнейших эпизодов в фильме «Прерывистый шаг аиста». У меня там венчание происходит на границе между Грецией и Албанией, и невеста — на одном берегу реки, а

Фрагменты этого интервью, взятого Ниной Зархи и Асей Колодижнер, были показаны в телепрограмме Петра Шепотинника «Кинескоп» («ТВ-6. Москва»).

Авторы интервью выражают благодарность Михаилу Трофименкову и Наталье Ставровской за помощь в его подготовке.

жених — на другом. Они молча подходят к границе с разных сторон, и венчание проходит в полной тишине, священник лишь делает какие-то знаки. Эпизод совершенно немой, только журчит вода в реке — так совершается весь церковный ритуал.

Меня многие спрашивали: «Как вам пришла в голову такая идея?» Я искал решение очень долго, скажем, думал об этом эпизоде, когда как-то раз ехал автобусом с Бродвея в Бронкс, видел большие лимузины и бедность, обветшалые дома... — с кинематографической точки зрения это было совершенно необыкновенно. Так вот пока мы проезжали Гарлем, мысли об эпизоде не выходили у меня из головы. Это вообще всегда происходит подспудно: хотя на поверхности все спокойно, внутри словно червь точит...

И вдруг я вспомнил, как когда-то читал в газете заметку о жителях одного из островов, который находится неподалеку от острова Крит. Вокруг Крита расположены маленькие необитаемые острова и среди них один, чуть больше остальных, на котором живут пастухи. Теперь все стало проще, а тогда, в 1958 году, было просто ужасно, потому что из-за стремительного морского течения туда невозможно доплыть, и порой пастухи оказывались на острове в совершенной изоляции.

Но жизнь есть жизнь — люди женились, и их надо было венчать, они умирали — их надо было хоронить... И когда кто-то умирал, они брали куски дерева и стучали ими один о другой так, чтобы их услышали на Крите, по другую сторону бушующего моря. Критский священник выходил на берег, поднимался на скалу и, стараясь перекричать шум

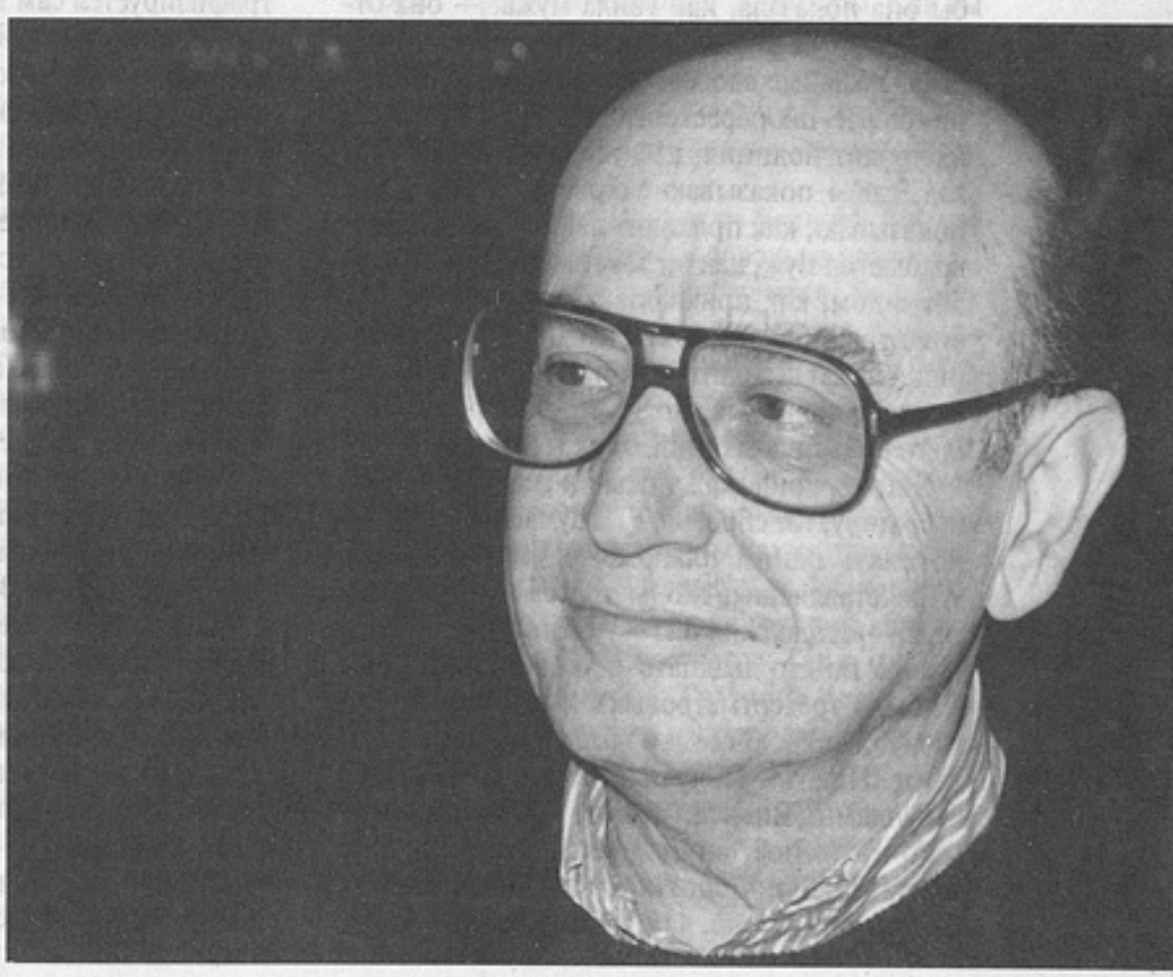


Фото А. Федорова

моря и ветра, служил мессу. А на другой стороне в это время хоронили усопшего. И я подумал: вот река, здесь одни, там другие, здесь жених, там невеста... Та заметка вдруг помогла мне найти решение. Представляете, как долго я носил в себе эту историю, чтобы она оформилась в законченный эпизод... Многое вокруг тебя ведет эту внутреннюю работу по выращиванию образа. В том числе и время.

Мой первый фильм — об убийстве, он называется «Реконструкция», и это тройная реконструкция. Убийство произошло в горах: женщина с помощью любовника убила своего мужа, приехавшего из Германии, куда он ездил на заработки. В сущности, это классическая трагедия об Агамемноне, который возвращается с войны, после чего его убивают.

Я эту историю вычитал в газете. Мой сюжет — моя собственная реконструкция события. Полиция провела расследование — это ее реконструкция. Журналисты рассказали эту историю — они тоже по-своему провели, реконструировали событие. В результате мы видим три реконструкции, которые, сплетаясь, ни к чему не ведут. Все упирается в тайны, которые охраняет человек.

Женщина отказывается участвовать в реконструкции события. Ей дают веревку, чтобы она показала, как убила мужа, — она отбрасывает ее со словами: «Никто мне не судья». Ужасные слова. В конце концов любовников все-таки арестовывают. После того как их уводит полиция, следует финальный эпизод, где я показываю закрытую дверь дома, показываю, как приходит любовник, как возвращается муж, как он зовет жену, как он входит в дом, как приходят из школы дети, как они играют во дворе, как входит в дом любовник, как он выходит из дома, как вслед за ним выходит женщина, но убийства, произошедшего внутри дома, никто так и не видит.

Когда я придумал эпизод и рассказал о нем оператору, тот спросил: «Ты думаешь, это можно снять одним планом?» Я ответил: «Да». «Представляешь, сколько времени это займет? — продолжил он. — А ведь у нас бобины только по сто двадцать метров...» (тогда еще не было трехсотметровых). Я сказал: «Минуточку, я закрою глаза и мысленно просчитаю длительность». Получилось четыре минуты с секундами. Видите, время, хронометраж — дело интимное, внутреннее. Внешнее — это монтаж, при помощи которого можно сделать все что хочешь, но, как это ни ужасно, в своих фильмах я ничего не могу спасти при помощи монтажа. Сцены остаются такими, какими они получились. Они или хороши, или нет. Снимать то, что я хочу, при помощи трех или четырех камер невозможно. Я признаю только один взгляд, то есть *одну возможность*, камера должна быть там и больше нигде, нельзя расставить аппаратуру и там, и там — нет: для камеры возможно только одно положение. Я, разумеется, говорю о себе, не о других.

Корр. Может быть, поэтому ваши герои пьют за Эйзенштейна, которого они любят, а он их нет?..

Т.Ангелопулос. Это просто шутка. Эйзенштейн был крупной фигурой и остается великим до сих пор. Но, на мой взгляд, у него все слишком выстроено, слишком уж рассудочно, хотя видно, что над этим работал гений. Я люблю Дрейера, он рассуждает на высокие темы — скажем, говорит о Боге — очень простым языком, он творит свои простые чудеса. Например, фильм «Слово» говорит о чуде и сам является чудом.

Корр. Можно сказать, что вы научили Грецию, страну с богатейшими культурными традициями, говорить на языке кино. Мы привыкли, что театр с его условностью — заклятый враг кино. В ваших картинах кинематографизируется сам театральный принцип...

Т.Ангелопулос. Я считаю, что кино — это все, что запечатлено на пленку. Вы, конечно, видите, что изображение в моих картинах играет огромную роль. Текст менее важен. Бывают и безмолвные куски. В театре это невозможно. Правда, в современном театре, скажем, у Петера Штайна, есть вещи, которые можно определить как «не-тексты». Например, я видел в Париже несколько лет назад очень известную пьесу Боба Уилсона «Взгляд глухого» — абсолютно немую, там нет текста, нет диалога. Тем не менее это не кино, это театр.

Правда, когда ваш глаз следит за актером, он как бы мысленно меняет фокусное расстояние, совершает мысленные наезды и отъезды, тревеллинги. Вы можете получить представление как о всей сцене целиком, так и о частностях, сфокусировав свой взгляд то на декорации, то на актере, на его лице, его движениях... То есть ваши глаза как бы производят съемку с движения. Это своего рода внутренний монтаж, который осуществляет каждый из зрителей.

Лично я предпочитаю снимать именно таким образом, то есть используя тревеллинг,

съемку с движения. Кто-то другой предпочитает монтажный стык.

Мои фильмы называют театральными, потому что рамки кадра часто остаются неподвижными: актеры то входят в кадр, то выходят из него. Но по этой логике театрально все великое японское кино, театральны Одзу, Мидзогути. А глубина кадра, когда мы ощущаем второй, третий его уровни?.. А неподвижные кадры, например, вид темной воды, — это театр или нет? Не думаю.

Словом, я считаю, что кино — это все, что запечатлено на пленке.

Вы говорите о греческих культурных традициях... Было бы трагедией, если бы все вокруг делали только американское кино. Воцарилось бы ужасное однообразие. Это замечательно, что существуют разные способы смотреть на мир. Известно, что Бергман признает лишь одну географию — географию человеческого лица. Но есть и Антониони, он — мастер пейзажа. У Висконти многое решает предметно-декоративная среда: поскольку он рассказывает о крупной буржуазии, он хочет, чтобы, скажем, пепельница была непременно из чистого золота, он фетишизирует предметы... Есть Орсон Уэллс, есть Эйзенштейн... И хорошо, что все они есть, что есть разное кино.

Я, например, совершенно не могу представить героев в отрыве от окружающей среды, вне их отношений с природой и домом. Жизнь человека обусловлена тем местом, где он живет. Декорации и действующие в них герои находятся в постоянном диалектическом взаимодействии.

Скажем, у моря разворачиваются главные сцены почти всех моих картин. Почему? Возможно, потому, что я живу в морской стране и не представляю своих героев без связи с морем. Во всех моих картинах идет дождь, падает снег, вообще, как правило, плохая погода. Почему? Потому что я проецирую на экран свое внутреннее состояние, свой внутренний пейзаж. Зачем я изменяю цвет домов, когда я куда-нибудь приезжаю? Я приезжаю в Тунис и первое, что говорю: «Нельзя ли это перекрасить?» — и меняю естественные декорации. Потому что внутри меня уже живет пейзаж. И цвет.

Цвет не бывает нейтральным. Вспомните, как Антониони перекрашивал траву и даже фрукты в «Красной пустыне». На все это есть внутренние причины. В то же время цвет — это движение, это ритм. Скажем, у красного иной ритм, нежели у синего.

Корр. У вас в фильмах удивительная толпа. Она то безмолвствует, то пребывает в состоянии агрессии... Как вы решаете для себя проблему противостояния индивида и толпы, и есть ли в этом их постоянном противопоставлении своего рода эхо греческого хора?..

Т.Ангелопулос. Есть. То, о чем вы говорите, действительно идет от канонов греческой трагедии и имеет вполне определенные формы. И Эсхил, и Софокл, и Еврипид по-разному, но используют хор. Я сделал фильм «Бродячие комедианты», и там труппа актеров путешествует через годы греческой истории, разыгрывая все время одну и ту же пьесу — фрагменты трилогии Эсхила «Орестея». Я решил сообщить мифу историческое измерение, как это уже делали до меня многие великие писатели, страшно сказать, кто — Шекспир, Брехт и многие другие. В кино мы по привычке следим за действием — что будет дальше?

Но если же мы заранее знаем суть мифа (в античные времена зрители наизусть знали все мифы), нам становится интересна интерпретация, преломление мифа сквозь историческое время. Знаете, сколько существует Электр? Не один десяток.

Корр. Греция имеет опыт диктатуры. Как вы разрешаете для себя конфликт, который поневоле возникает между ценностями современной христианской Греции и тоталитарным прошлым, также наложившим отпечаток на психологию людей?

Т.Ангелопулос. Ценности Древней Греции и христианские ценности довольно различны, хотя в чем-то они соприкасаются. Европейская культура ведет свое происхождение от античной, захватывая высшую ступень развития древнегреческой культуры.

На все европейские народы очень сильно повлияло христианство, это часть культурной традиции, которой следуют даже неверующие. Всем нам свойственны какие-то рефлексы, привитые нам матерью или бабушкой. В сознательном возрасте люди говорят: «Я в это не верю», но рефлекс остается. Так и мы, люди, живущие в Европе. Традиция плоха, если она мешает развитию народа, если она превращается в манию, в нечто замкнутое, если она утрачивает поэтичность. Проблема нашего мира, помимо всего прочего, заключается в том, что в конце этого века мы вернулись к религиозным войнам, происходившим в начале

тысячелетия. На каком языке говорят хорваты и сербы? Фактически на одном и том же. Эти нации не отличаются одна от другой ничем, кроме религии. И я не вижу никаких иных, кроме религии, причин для раздора.

Из-за чего возникли проблемы с мусульманами в Боснии? Из-за религии. Почему религия должна разделять, а не объединять? Ведь она должна быть открытой миру, все люди — дети одного Бога, если он, конечно, существует.

Иногда невозможно понять, почему столько границ проведено между людьми. Зачем создавать новые границы вместо того, чтобы их упразднять? Зачем?

Корр. Ваш последний фильм называется «Взгляд Улисса». Главное его действующее лицо — режиссер, совершающий путешествие сквозь время и пространство. Есть ли что-то общее между взглядом легендарного мифологического героя и взглядом «человека с киноаппаратом»?

Т.Ангелопулос. Режиссерский взгляд — это тоже приключение, только иного свойства. Вернее так: то, что я снимаю, можно назвать *приключением взгляда*. Взгляд через камеру меня всегда настраивает на *внутреннее* путешествие.

Вообще если путешествие Улисса истолковывать на современный лад, его можно назвать воображаемым. Ведь Улисс создал своего рода модель путешествия по жизни, которая, в сущности, могла быть чьей угодно. Перед нами до сих пор непременно встают все те же самые препятствия, с которыми сталкивался Улисс: все эти сирены и так далее. Вот почему путешествие Улисса можно назвать типическим, это путешествие-посвящение. Кстати, это первое *описанное* путешествие во всей европейской культуре. Не знаю, было ли раньше что-нибудь подобное в Китае, но в Европе не было.

Корр. Можно ли утверждать, что вы пытаетесь столкнуть ту безмятежную картину жизни, которая предстает перед нами в кадрах старой кинохроники начала века, и кошмарную, полную катаклизмов, балканскую реальность сегодняшнего дня?..

Т.Ангелопулос. Я бы не стал так утверждать. Первые, действительно мирные, кадры были сняты в 1905 году... Но не забудем, что уже в 1908-м в том регионе произошла Младотурецкая война, четырьмя годами позже — 1-я Балканская война, потом 2-я Балканская война, потом началась первая мировая, шла и вторая мировая...

Братья Манакисы, чью хронику ищет герой Харви Кейтела, действительно начали снимать в мирное время, но какой может быть мир в районе, оккупированном оттоманами, где то тут, то там происходили маленькие революции, все это было как раз перед взрывом, перед вспышкой. Фильм как бы соединяет конец века с его началом, он сопоставляет взгляд режиссера начала века со взглядом режиссера конца века. Эта сцепка происходит, когда в одной из сцен мы видим на лице героя некое подобие отсветов воображаемого фильма, который он уже открыл для себя. Это попытка подвести итоги века. Века кино.

Корр. Обычно, когда происходит серьезный исторический катаклизм, к нему обращаются в первую очередь оперативные средства массовой информации: телевидение, информационные агентства и т.д. Трудно припомнить художественное произведение, которое создавалось бы в момент протекания самого события. Нас приучили думать, что эпос невозможно создать синхронно с описываемым реальным историческим сюжетом. Какой метод позволил вам отстраниться от события, чтобы обрести эпический взгляд?

Т.Ангелопулос. Я рад услышать подобную оценку, поскольку как раз стремился создать фильм, в котором реальность выступала бы в качестве преходящей, сиюминутной и в то же время в некотором смысле приобретала типическое измерение. Конечно, именно этим некогда занимался и Гомер... Кстати, Троянская война происходила задолго до Гомера, он свои поэмы написал гораздо позже... Но, в принципе, это очень лестное для меня замечание.

Проблема же заключается в том, что всегда испытываешь очень сильное влияние реальности: она так ужасна, что ты рискуешь быть захваченным ею в плен, в результате чего может получиться документальный фильм, или же, сгустив краски еще больше, ты можешь родить на свет некое подобие американского кино... Например, Албания не такая, какой я ее показал, — она полна людей, которые ничего не делают: у них нет работы, улицы буквально наводнены прохожими. Когда я увидел массу людей с совершенно отсутствующим взглядом — они не знали, куда идти и зачем, — я почувствовал их одиночество и передал его в фильме через... отсутствие толпы в кадре. На

площади стоит одна старуха — и больше никого. Сараево в моем фильме — полная противоположность тому Сараево, которое можно увидеть по телевизору. Метод определялся стилем фильма, а он был устремлен к тому, чтобы не быть по-рабски захваченным реальностью, чтобы с максимальной выразительностью воссоздать реальность твоих *внутренних* ощущений.

Корр. Сейчас многие, в частности Александр Сокуров, утверждают, что снимать войну с ее ужасами, смертью аморально, что в воюющей стране нравственней не снимать, чем снимать...

Т.Ангелопулос. Все зависит от того, зачем это делается, что ты этим хочешь сказать. Если ты используешь войну, чтобы произвести на кого-то впечатление, или хочешь засвидетельствовать свое присутствие (раз в Боснии идет война — надо снимать в Боснии) — да, наверно, это нехорошо.

Но если ты показываешь войну как часть человеческого существования, а не только как конкретную войну, идущую в наши дни, давая всем понять, что конца ей не видно, — почему бы и нет? Ведь слово «Сараево» уже не означает только лишь Сараево как таковое. Сараево — это символ всех осадных положений, включая внутреннее состояние людей, которых осаждают страх и смерть. Ведь я не снимал войну как таковую — в моем фильме нет батальных сражений.

Я показываю последствия войны. Есть режиссеры, которые делают фильмы, чтобы показать: здесь хорошие, а там плохие. Я же говорю о человеческом существовании в условиях войны. Я говорю о людях, попавших в ловушку истории, показываю, что даже в этом немыслимом положении, когда идет война, когда тебя повсюду окружает смерть, кто-то пытается сохранить память о мире. Он проявляет пленку, запечатлевшую события начала века, чтобы сказать: вот свидетельство, благодаря кино оно сохранилось. А это означает, что останутся свидетельства и нашего времени, их увидят люди будущих времен, подобно тому, как мы в конце столетия видим изображения ушедших людей. Фильм говорит о ценности памяти. Чтобы идти вперед, нужно знать, что было вчера. Для меня прошлое, настоящее и будущее едины, каждое мгновение является одновременно прошлым, настоящим и будущим. Помните сцену на танцплощадке? Там одновременно сосуществуют два времени, в небольшую сцену укладывается пять лет истории.

Мне хорошо понятен ваш вопрос, им задаются многие: идет война, а мы снимаем кино... Но у меня совершенно нет ощущения, что я чем-то злоупотребляю, наоборот, есть ощущение, что я повествую о ситуации гораздо более широкой, чем конкретная война в Боснии. Сегодня подобное случилось в Боснии, а завтра — где-нибудь еще. Воюют в Палестине, в Африке. Везде. И повсюду такое же Сараево.

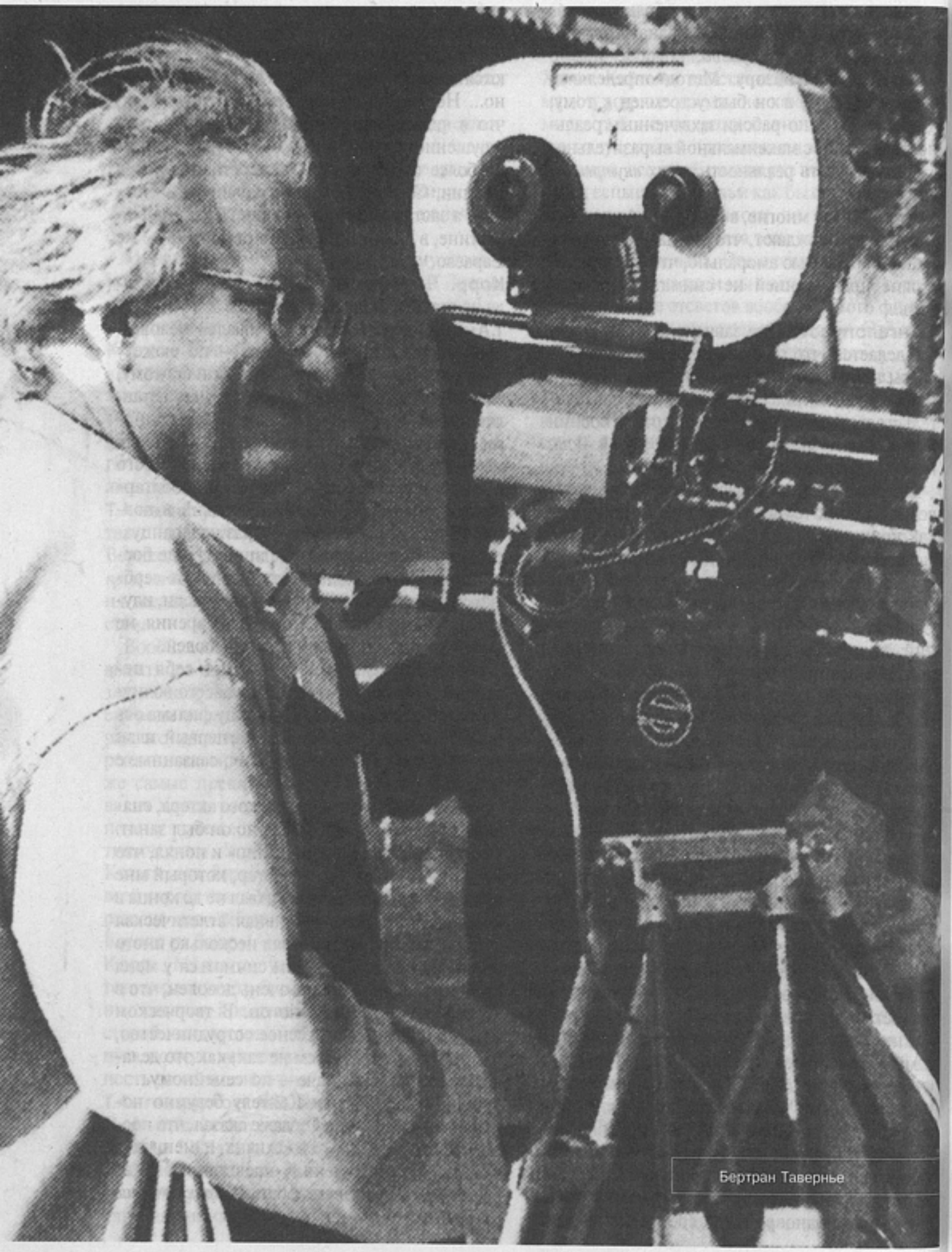
Корр. Чем объясняется выбор Харви Кейтела на главную роль в «Улиссе»?

Т.Ангелопулос. Нам требовался человек, приехавший из Америки, где — по сюжету фильма — он прожил тридцать лет и поэтому, естественно, говорит на другом языке, вставляя иногда отдельные слова из своего родного, греческого. Вообще проблема языков для меня имеет колоссальное значение. Их много в фильме: английский, греческий, болгарский, сербско-хорватский, немецкий в поэмах Рильке, у нас есть пара фраз на французском, на итальянском, на идиш... И еще боснийский (он несколько отличается от сербско-хорватского) — на нем говорят люди, идущие в тумане. Языки, с моей точки зрения, не могут быть причиной разделения людей.

Герой Кейтела поначалу ведет себя несколько остраненно, его больше всего волнуют коробки с пленкой, но к концу фильма ось повествования смещается и на первый план выходят драматические события, связанные с войной.

Я искал именно американского актера, сначала думал про Аль Пачино, но он был занят. Потом посмотрел «Фортепьяно» и понял, что Кейтел — это как раз тот актер, который мне нужен. Впрочем, поначалу я был не до конца в нем уверен: у него массивная атлетическая фигура, а я себе представлял несколько иного героя. Но своим желанием сниматься у меня он меня убедил, я теперь очень доволен, что в картине оказался именно он. В творческом плане это было очень тесное сотрудничество, мы ведь снимаем совсем не так, как это делают американцы, а иначе — по-семейному...

В результате Харви Кейтелу безумно понравился мой фильм. Он даже сказал, что после «Взгляд Улисса» его жизнь изменилась благодаря приключению, предпринятому во время съемок. Нашему общему *приключению взгляда*.



Бертран Тавернье

БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ

АМЕРИКАНСКИЕ ДРУЗЬЯ

Прежде чем стать режиссером, Бертран Тавернье много лет был пресс-атташе при продюсерах и прокатчиках: помогал выпускать на французский экран французские и иностранные фильмы, писал аннотации и рекламные буклеты, брал интервью у создателей картин. Этот опыт ему пригодился: сначала вместе с Ж.-П.Курсодоном Тавернье выпустил книгу «Тридцать лет американского кино», а в 1993 году он составил из своих интервью и статей большой том «Американские друзья». В него вошли портреты видных американских режиссеров, написанные профессионалом, любящим и досконально знающим предмет разговора. Мы печатаем из этой книги несколько фрагментов.

ДЖОН ФОРД

...Имея дело с журналистами, Форд следовал обычному ритуалу. К примеру:

Почему вы сняли столько вестернов? — спрашиваю я его.
В интересах своего здоровья. Для съемок вестерна можно уехать из Голливуда, отправиться в горы, подальше от смога. Там живешь на свежем воздухе, спишь в палатке. Пищу привозят на лошадях. Мясо жаришь на костре. Это замечательно и очень забавно. По вечерам собираемся и поем песни.

Почему вы стали режиссером?
Я был голоден.

Что, по-вашему, лучше всего характеризует Голливуд?
Обилие церквей. Их больше, чем в каком-либо другом городе мира. Да к тому же в них всегда полно народу.

Ходите ли вы в кино?
Никогда: там нельзя курить.

Иногда Форд не понимал или притворялся, что не понимает вопроса. Например:

Как вы руководите актерами?
Что?

Расскажите о своем методе работы с актерами.
Я понял вас. Но что это означает?

Хотелось бы понять, как вы заставляете актеров играть.
У меня нет никакого метода. Я просто говорю

Джон Форд

им, что надо делать. И они выполняют. Если я не удовлетворен, то поправляю их ошибки. Скажем, говорю, что надо повысить голос или подчеркнуть ту или иную фразу. И всё. Кстати, большинство актеров — мои друзья. Мне хорошо известны их повадки и привычки. Их чувство ответственности. Тут и в помине нет никакого метода.

Вы всегда ставите вестерны на основе подлинных событий?
Всегда. «Форт Апач» представляет вариацию на тему последнего сражения Кестера. Правда, мы изменили названия племен индейцев и топографию местности. Фонда очень любил свою роль. В армии ему были знакомы многие полковники, он и сам получил чин полковника в конце войны. Ему хватило нескольких недель, чтобы почувствовать атмосферу Запада. Но я снял не так уж много вестернов. Мои лучшие картины — не вестерны, а скромные истории без крупных звезд, об очень простых людях.

Тема семьи имеет для вас большое значение. Почему?
У вас есть мать? Я люблю снимать то, что мне по душе. Мне пришлось отказываться от многих сюжетов, противоречащих моей морали. Сейчас[1] в США снимают всякую гадость. Да и ее снять как надо не умеют. Французы — способнее и умнее. Мне хотелось бы сделать картину об американской революции, но это запретная тема.

Вас интересует только прошлое?
Отчего же? Меня интересуют хорошие сюжеты. Мне безразлично, из прошлого они или из настоящего. Может быть, вы считаете, что нынешняя жизнь в Америке забавна? Нет, я обожаю изучать историю стран и рас...
[...] Черно-белая пленка позволяет достичь более высоких результатов, чем цветная. Но снимать черно-белое кино труднее. Мой лучший цветной фильм — «Она носила желтую ленту».

Можно ли считать вашим первым большим фильмом «Железного коня»?
По чистой случайности. Мы отправились снимать обычный фильм, но оказались в снежном плену. А так как нам ничего другого, кроме съемок, не поручали, мы стали потихоньку работать. Сюжет стал обрастать разными подробностями: рождения, смерти, свадьбы, и все это в ужасном холоде. Был только один солнечный день, но все, что мы тогда сняли, пошло в корзину. Пришлось переснимать при плохой погоде. Поразительный опыт. К счастью, железнодорожники «Юнион Пасифик» вызволили нас.

Узнав, что я собираюсь заняться режиссурой, Форд начал давать мне советы.
Старайся делать поменьше панорам. Все начинающие молодые люди делают глупейшие вещи с камерой. Ни к чему все это. Самый лучший результат дает тщательная раскадровка. Прямая съемка, обратная съемка. Следует больше внимания уделять актерам и диалогам, чем камере. Изощренный проезд камеры способен придумать всякий. Куда труднее добиться единства между общим планом и крупным, сохранить эмоциональный настрой.

Вы никогда не пользовались краном?
Никогда. Ужасная штука. Когда меня спрашивают, почему я почти не передвигаю камеру, я отвечаю: актерам платят больше, чем рабочим, вот пусть и подвигаются. Чтобы добиться эмоционального эффекта, не следует прибегать к уловкам.

Мне кажется, вы добавили много юмора в свою экранизацию «Отражения в золотом глазу»[2].
По-моему, юмора достаточно и в книге. Но он проявляется косвенно. Однако, уже обратив на него внимание, вы лучше понимаете его. Скажем, угнетенное состояние полковника после смерти жены, его отказ переспать с женой друга описаны в книге... Но, увидев это на экране, вы начинаете смеяться. Возможно, мы придали больше комедийности образу героя, которого играл Брандо.

Два учебных занятия, которые он проводит, отсутствуют в повести Мак-Каллерс, но очень важны.
Я их добавил. Карсон Мак-Каллерс повидалась со мной незадолго до смерти. Она была очень больна. И не вставала с постели в течение трех лет. Но сказала, что мечтает увидеть Ирландию. Эта мысль стала ее наваждением... Собрав силы, она поехала со мной. Все было устроено: «скорые» на аэродромах, носилки в самолетах... Она провела месяц в моем доме, ни разу не встав с постели. А по возвращении в Америку вскоре умерла. Сценарий наш ей понравился. Она даже сказала, что не прочь при переиздании книги воспользоваться нашими находками. Я думаю, что получился очень глубокий фильм. Я его обожаю.

В фильме почти нет символики.
Вы правы. За исключением, как я их называю, «сознательных символов». Только одни факты. Это не психоаналитический фильм. Хотя критики отчего-то полагают, что если вы беретесь за тему гомосексуализма, то делаете фильм, построенный на психоанализе. Нет, я избежал объяснений. Только факты! Фильм кружится вокруг двух происшествий: молодой солдат видит обнаженную женщину, а капитан об-

Джон Хьюстон

наруживает этого солдата. Весь фильм опирается на две эти «случайности». Целый ряд неумолимых событий последует за этими двумя встречами. Внутренняя логика картины вытекает из этих двух фактов. Капитан и юноша становятся двумя полюсами сюжета, сюжета, в котором все смотрят на всех. Я поступаю точно так же, как мои герои. Я смотрю. Я не сужу их. Только наблюдаю. Отсутствие суждения и составляло важную сторону книги. То был отстраненный взгляд. Я не говорил: «Такой-то — плохой, прогнивший человек». Похоже, что в фильме отсутствует послание. А это мешает зрителю. Ему приходится брать на себя ответственность. Сам факт, что вы смотрите на экран, уже делает вас соучастником тех событий, что происходят перед вами. Я и хотел, чтобы зрители почувствовали именно это.

Каким образом в «Отражениях...» вы добились столь поразительных шумов — скажем, ржания раненой лошади?

Все шумы в фильме подлинные. Я послал группу записать все, что происходит на конюшне. Для этой сцены, о которой вы говорите, мы накачали лошадь наркотиками. Такие звуки она производит, когда спит. Все прошло нормально. Дыхание, которое мы записали, мы использовали в фильме. Без всяких искажений.

А почему столько панорам в конце картины?

Знаете, неохота прибегать к интеллектуальным пояснениям. Мне нужно было создать впечатление, будто все остановилось, все замерло одновременно. Можно было использовать стоп-кадр. Но я подумал, что, двигая камеру, я создам то же ощущение полной замороженности чувств и отсутствия всякого движения... Знаете, меня поразило, что никто из американских критиков не обратил внимания на юмор, смехотворную абсурдность некоторых сцен в этом фильме. Мне жаль, что никто не видел оригинальную цветную версию. Это было так красиво! Ингмар Бергман написал мне, что был так восхищен цветом, что хотел использовать тот же метод при съемках «Пер Гюнта».

Почему вы отказались от постановки «Безумной из Шайо»?

С самого начала у нас с продюсером были разные взгляды. Я дал согласие, прочитав сценарий. Это был хороший сценарий. Сразу после войны я видел пьесу Жироду в Нью-Йорке. Мне захотелось ее перечитать. И тут я обнаружил, что пьеса во многом лучше сценария. В сценарий по требованию продюсера добавили то, что тот считал современными деталями: вертолеты, ЭВМ. То была попытка осовременить пьесу. Я запросил полный перевод пьесы, и оказалось, что она куда лучше поставленной в Нью-Йорке. Полный перевод был прекрасным. Намерения автора, Жироду, явно противостояли намерениям продюсера. Вопрос стоял следующим образом: мы экранизируем либо Жироду, либо продюсера. Я встал на сторону Жироду. У Жироду очень важная идея заключалась в показе безликих людей, которые при всей своей анонимности, однако, узнают друг друга: финансисты, капиталисты одинаковы во всех странах. Безличные «денежные мешки», стремившиеся уничтожить Красоту и Личность. Но сие не имело никакого отношения к хиппи, ЭВМ, наркотикам. Смешивать два стиля было невозможно.

В качестве сценариста, работающего на контракте, имели ли вы возможность писать оригинальные сценарии, или вы обязаны были лишь доделывать чужие готовые сценарии?

И то и другое... Но часто я бывал разочарован снятым фильмом. Увидев фильм У.Дитерле «Хуарес»[3], я сказал себе: «Больше не хочу писать целый год, чтобы испытать разочарование результатом». Я порвал контракт и стал режиссером.

Вы писали свои сценарии, используя раскадровку?

Да. Я отмечал, как надо снять, но режиссер не обращал на это никакого внимания.

Утверждали, что смерть Богарта в «Сьерра-Мадре»[4] была снята другим режиссером.

Это ложь. На самом деле, впервые в Голливуде режиссер сам снимал драку, экшн. Обычно это делает stunt man, каскадер, который готовит всю сцену. В картине «Сьерра-Мадре» начал все stunt man, но я его остановил и снял все сам.

«Асфальтовые джунгли» — ваш лучший фильм... Многие пытаются подражать вам и снять что-то похожее.

Да, но режиссеры всегда совершают большую ошибку, придавая излишнее значение показу грабежа, преступления и забывая о характерах героев. В моем фильме ограбление занимало второстепенное место. Куда большее значение имели мотивы ограбления. Многие сочли этот фильм аморальным, ибо их, зрителей, якобы принуждали сочувствовать преступникам. Естественно, чтобы разработать характер, надо сначала его понять. А поняв, уже невольно сопереживаешь герою и тому, что он делает. Люди боялись того, что этот фильм мог всколыхнуть в них самих. Проникнув в душу преступника, они почувствовали и себя преступниками.

Финал был замечательным.

Мы хотели дать почувствовать очень конкретную вещь: этот человек вырос среди лошадей, но был слишком велик ростом, чтобы ездить на них, и недостаточно умен, чтобы объезжать их.

Кажется, будто характер героя Джона Саксона в фильме «Непрощенный» не прописан до конца.

Его искорежили! Я уехал, и финал был обрезан по совершенно непонятным причинам. Там была сцена, когда этот герой приезжал предупредить индейцев, что белые собираются напасть на них. Несмотря на то, что не любил индейцев. Но еще больше он не любил Хилла — Ланкастера. Так вот, он уже ехал обратно, как вдруг замертво упал с лошади. Выходило, что его убили индейцы, которых он предупредил об опасности.

Обрезав таким образом финал, ему придали двусмысленную, даже скажу — расистскую, мораль... Я не собирался делать картину о различных проявлениях фанатизма. Религиозного, расового, семейного. Я хотел показать, как относились к индейцам. Хуже, чем к черным. Преступления американцев по отношению к индейцам не идут в сравнение даже с тем, что они сделали с черными. Моя бабушка считала, что хороший индеец — это мертвый индеец. То, как с ними поступили, постыдно для нашей истории.

Известная сцена с пианино может быть расценена как победа белой цивилизации над цивилизацией варваров.

Я симпатизировал индейцам, но ведь нападению подверглись как раз белые. Так часто тогда случалось. Я хотел показать, что победителей не бывает. Пианино превращалось в средство защиты... Им пользовались, как волшебным, магическим средством.

Да, но его звуки покрывают индейскую музыку, а в конце герой Ланкастера первым стреляет в индейцев, и публика сопереживает ему.

Я предпочел бы, чтобы публика не сопереживала Ланкастеру, но тут уж ничего не поделаешь. Действие не всегда понятно из-за купюр, и, в общем, я не считаю, что это хороший фильм.

Вторая половина «Фрейда»[5] представляется важнее первой.

Полный вариант картины (2 часа 40 минут) был лучше. Я хотел, чтобы показывались две серии, но прокатчики сочли, что это не та картина, которая выдержит наценку на билеты. Вот если бы по экрану метались лошади... Мы много спорили относительно того, как показывать сны Фрейда. Разве у меня такие же сны, как у вас? Цветные? Возможно, все наши сны похожи. Об этом говорит Фрейд. В техническом плане мне приходилось использовать свои тогдашние сны. Так я по крайней мере не вторгался в чужие тайны. Ведь сон есть нечто особенное, ни на что не похожее. Видишь только суть. Все остальное пропадает — за исключением одного слова или зримой картинки. Я взял из своих снов не содержание — только изображение, пластику, снимал их в стиле фильмов, в которых нет контрастности. Мы использовали старую пленку для достижения такого эффекта. Это напоминало немое кино.

Что вас заинтересовало в сюжете «Ночи игуаны»[6]?

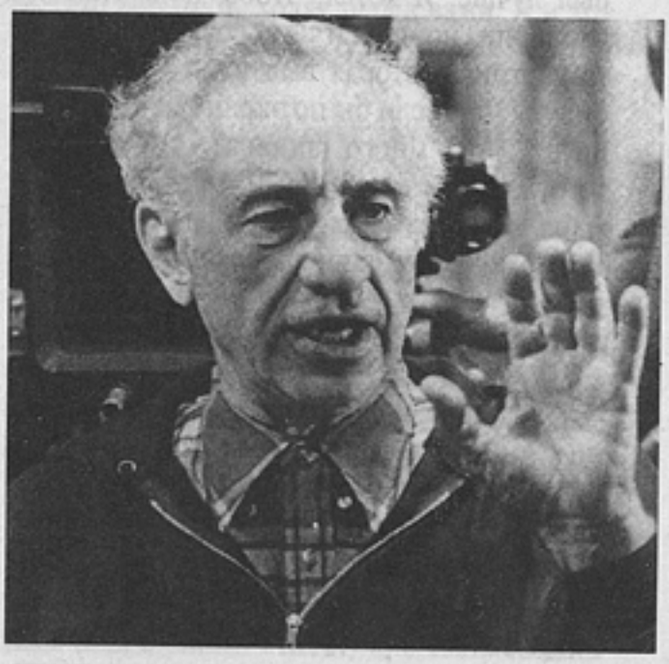
В первую очередь образ Шеннона — смешной и одновременно трагический, что является как раз хорошей смесью. Ричард Бартон обладает необыкновенной способностью смешивать в одном порыве абсурдность и глубину. Я люблю фильм и свою работу в нем. Только одна сцена представляется мне неудачной. Это первая сцена в церкви, когда Бартон обращается к верующим. Она должна была быть более смешной, но это до меня самого дошло только после того, как я увидел ее смонтированной...

ЭЛИА КАЗАН

Наше интервью закончилось фразой Элиа Казана: «Господи! Какая страна!» Речь шла об Америке. Я хотел бы, чтобы вы услышали, как он ее произнес. Столько в ней было усталости, горечи, любви, надежды. Мне представляется, что вся жизнь Казана, со всеми ее трудностями, может вместиться в одну эту фразу. Есть мужчины, которые всю жизнь устремлены к женщине, есть те, кто устремлен к идеалу. А жизнь Казана была целиком отдана Америке.

«Америка, Америка» трудный для вас фильм? Ведь речь шла о стране, которую вы любили и которая одновременно была вам чужой.

Было действительно трудно. Главным образом потому, что нам пришлось снимать в Греции из-за сложностей с правительством и цензурой Турции. Те настаивали, чтобы на съемочной площадке находился цензор, а также представители тайной полиции. Через несколько дней мне это надоело, я забрал группу, и мы уехали из Турции. Таким образом, нам пришлось снимать в Греции, а это уже совсем другое. Люди там другие. Трудность заключалась и в том, что действие происходило в прошлом, то есть для съемок требовалось знание прежних обычаев и привычек. Ко всему прочему, мне хотелось снять фильм в документальной манере, и это тоже было не просто.



Элиа Казан

В моей жизни были тяжелые периоды, когда я резко все менял, испытывая огромное напряжение. Обычно я освобождаюсь от стресса, снимая картину. Мне не раз приходилось преодолевать стрессы во время работы. Например, в фильм «В порту» я ввел некоторые обстоятельства своей тогдашней жизни. Именно поэтому фильм полон физического насилия. Картина «Америка, Америка» тоже снималась в критический период моей жизни.

Герои ваших фильмов весьма сексуальны. Считаете ли вы, как Фрейд, что поступки людей продиктованы сексом?

Ничуть. Если мне приходится показывать на экране секс, то лишь потому, что при этом можно многое понять в человеке. То, как он занимается любовью, флиртует, сам любовный акт — все позволяет глубоко про-

никнуть в психологию героя, раскрыть ее. При этом видишь, что скрывается под этикеткой «секс». Для одних мужчин секс — возможность самоутверждения и господства, в других — он проявляет агрессивность, в третьих — скрытую жестокость. Женщины используют секс в качестве средства мести — они то отдаются, то отказывают мужчине. Секс становится оружием, позволяющим выразить многие вещи. Стало быть, это весьма сильное драматическое средство в раскрытии характера героя.

Мне вспоминается истерическая сцена Натали Вуд в «Великолепии в траве». Именно тогда становится понятен ее характер, среда, воспитание.
Вот именно. В этот момент мать — ее злейший враг. Та решила упорствовать в своей нетерпимости. Ей претит сексуальность дочери. Секс для нее — это средство мести. Она не способна вести себя нормально с дочерью. Эта черствая женщина не получает никакого наслаждения от мужа. Она возмущена, оскорблена сексуальностью дочери. Все это позволяет раскрыть разнообразие ее чувств. При ином подходе нам потребовалась бы масса объяснений. В то время как одна только сексуальная сцена позволяла глубоко проникнуть в образ героини. Секс подобно микроскопу позволяет увидеть глубину мотивировок в поведении человека.

Меня очень тронула сцена в «Америке...», когда будущий отчим говорит Ставросу об их грядущей жизни, и особенно жест Ставроса, берущего за руку девочку, словно он цепляется за детство.
Да, это одна из лучших сцен, написанных мною[7]. Но цепляется он не столько за детство, сколько за чистоту ребенка. Он чувствует, что способен сделать что-то ужасное. Но высказать это невесте у него нет сил. Мне хотелось показать деградацию хорошего человека. Когда постепенно побеждает мысль, что цель оправдывает средства. Такое убеждение разделяли многие эмигранты. И не то что они предпочли бесчестие — просто оказались в таком ужасном положении, что были готовы на все. По мере развития действия Ставрос — все ближе к Америке. То есть он становится американцем. Человеком, готовым на все для достижения своей цели.

В ваших фильмах важное место занимают дети.
Во всех. Я всегда старался снимать детей. В «Дикой реке» было двое детей. В «Америке...» — полно детей. Рассказывая о девочке в «Сделке», я сохранил лишь факт удочерения. Иными словами, намекнул на то, что брак был бездетным.

А ребенок в финале «Великолепия в траве»?
Я обожаю финалы фильмов «Великолепие в траве» и «Дикая река». Последние три части «Дикой реки», вероятно, лучшее из всего мною снятого. Там все фили-

МОНТАЖ

После монтажа в моей монтажной остается очень мало пленки — все монтируется через объектив камеры.
Сатьяджит Рей

Создавая фильм, получаешь удовольствие трижды: первый раз — когда работаешь над сценарием, второй — во время съемок, а третий — когда сидишь за монтажным столом.
Анджей Вайда

Монтаж перестал играть существенную роль. Вещи — вот они, зачем же еще и манипулировать ими?
Роберто Росселлини

Фильмы монтируются в моей голове по ходу съемок. Все это составляет часть постановки.
Карл Теодор Дрейер

Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединятся в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.
Сергей Эйзенштейн

Я не импровизирую. Я все знаю заранее. И монтирую уже в тот момент, когда снимаю кадр.
Жак Тати

У киноэкрана есть особый, только ему присущий язык, свои собственные принципы изложения художественного материала, это более всего выражено в понятии «монтаж».
Сергей Герасимов

Монтаж начинается во время съемки, ритм задается в сценарии. Для меня это правило стало основополагающим.
Ингмар Бергман

Монтаж — всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни.
Всеволод Пудовкин

гранно отточено, а это означает: мало сказано, но о многом догадываешься.

Вы поставили в театре пьесу Андерсона «Чай и симпатия». Но персонажи пьесы — противоположность вашим обычным героям.

Это породило ряд проблем. По той же причине я перестал ставить чужие пьесы. Хотя Роберт Андерсон — один из моих самых близких друзей, я его обожаю, он очень порядочный человек. Но у него другие реакции. Приступая к постановке, я должен был сказать сам себе: «Не спеши. Это Шопен, а не Бетховен, это струнный квартет, а не симфония». Если кто-то чуть повышал голос, было ясно, что назревает кризис. Если героиня начинала расстегивать платье, это означало, что она раздевается догола. (*Смеется.*) Вам понятно, что я говорю? Надо было ставить пьесу как можно более деликатно. Это было прекрасное упражнение, но, постарев, ты говоришь себе: «Мне неохота все делать на «его манер», пусть это делает кто-то другой». Главная проблема при постановке чужого произведения заключается в том, что для каждого автора следует стать другим человеком, влезть в его шкуру, играть на его эмоциональных струнах.

Вам было легче с Теннесси Уильямсом?

Немного легче. Когда я работал с Теннесси Уильямсом[x], мне приходилось все время следить за тем, чтобы вещи оставались амбивалентны, чтобы никто и ничто не было ясным до конца, слишком очевидным, слишком хорошим или слишком плохим — как он это чувствовал. Ибо он пользуется сильными красками. С Артуром Миллером у меня тоже были проблемы, ибо во всех его пьесах были очень ясные, очень резкие вещи, которые он выписывал предельно четко. Сейчас Артур пишет более изощренно. Ни тот драматург, ни другой не похож на меня. Я ничего не имею против них, они куда более сильные писатели, чем я, они обладают более сильной техникой, но, когда пишешь, не возникает вопрос «Кто лучше?». В конце концов я пришел к выводу: мне следует оставаться самим собой. Лучше я или хуже, но я не смогу писать иначе. В «Сделке» есть сцена, которая мне очень нравится. Я ее добавил, ее нет в книге. Очень личностная сцена. Мужчина лежит в постели с женой и говорит ей, что хочет «быть». Та его спрашивает: «Быть кем?» А он отвечает: «Просто быть». Тогда женщина говорит: «Значит, ты будешь никем». Я обожаю эту сцену. Но я не обладаю естественным талантом писателя. Мне большую часть времени приходится сражаться с конструкцией, концепцией, персонажами.

Говорили, что Артур Миллер написал «Вид с моста» в ответ на ваш фильм «В порту».

Этого я не знаю. Мы должны были с Артуром писать сценарий «В порту». Но по ряду причин это не состоялось. Я обратился к Шульбергу. Можете ли вы мне пояснить, за что упрекали фильм «В порту»? Я никогда не мог этого понять.

Например, отрицательный герой — «противник» показан в нем довольно абстрактно: фигура человека, смотрящего телевизор. Вы не показали истинную суть коррупции.

Вероятно, вы правы. Фильм мог бы быть лучше, если бы мы показали истинных виновников. Я тоже был против этой условной фигуры. Но мы ее оставили, потому что надо было показать какой-то фон. Иначе пришлось бы копать вглубь, и это заняло бы много места в сюжете. Но я признаю, что критика в этой части была в какой-то степени обоснованной.

В ваших картинах ощущается романтизм. Литература влияет на вас?

Сейчас я читаю много книг по истории. Мне понравилась книга Уильяма Манчестера о семье Круппа. Но лучшая биографическая книга — это книга Анри Труайя о Толстом. Лучший американский писатель — Норман Мейлер.

А среди классиков?

Как и все, я люблю Толстого, Достоевского. Я люблю классический роман и не люблю романы в стиле Роб-Грийе или Маргерит Дюрас. Они ничего мне не дают. Я люблю «длинный» сюжет, который развивается благодаря движению характеров.

Как и в ваших фильмах...

Да. Мне кто-то сказал, что во мне есть что-то от Достоевского, забыл кто. (*Смеется.*)

В фильме «Дикая река» вы держите дистанцию по отношению к проекту плотины. Всем очевидна необходимость плотины, а ваши персонажи не испытывают восторга, который чувствовался в картинах 30-х годов.

В который раз в моем фильме действует герой, разрываемый противоречиями... Он вынужден выполнять работу, не будучи убежден

в ее необходимости. Чем больше он размышляет, тем больше понимает позицию старой дамы, своего оппонента. Напившись, он падает на землю и шепчет: «Достоинство. Я сохранил свое достоинство». Прекрасная сцена!

Вы в такой же ситуации, как и он: руководя актерами, вы должны принимать их сторону, даже не одобряя поведение их героев.

Да, надо понимать аргументы всех персонажей, быть в какой-то степени ими. Поэтому я никогда не разговариваю сразу с двумя актерами. С каждым в отдельности. То, что я скажу вам, будет отличаться от сказанного ему.

Многие сцены в картине «Великолепие в траве» сняты возле водопада. Знаете ли вы, что это фрейдистский символ?

Нет. Вода — мания, которая меня преследует. Не знаю сам, откуда она взялась.

Во сне эта льющаяся вода означает готовность к моральному падению. Что и происходит с героиней фильма.

Я не знал. Вода течет во многих моих фильмах. Это напоминает оргазм или писающего ребенка. Вода часто фигурирует в моих картинах: тайна воды, черная вода, смерть в воде.

Самоубийство отца в «Великолепии в траве» вы сняли, потом вырезали при монтаже. Может быть, вы с самого начала не собирались это снимать?

Верно, самоубийство ни к чему, без него куда лучше.

Печальная личность, этот отец?

Да. Совершенно абсурдная и типичная. Типичная... Господи! Какая страна!

Перевод с французского
А.Брагинского

Публикуется по: Tavernier Bertrand. Amis Americains. Lyon, 1993.

[1] Интервью взято в 1965 году. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] Фильм снят в 1967 году по повести Карсон Мак-Каллерс «Что увидели карие глаза».

[3] Фильм 1939 года; Джон Хьюстон был одним из его сценаристов.

[4] Речь идет о фильме «Сокровище Сьерра-Мадре» (1947), в котором Хамфри Богарт сыграл роль Золотоискателя.

[5] Имеется в виду фильм «Фрейд, тайная страсть» (1962).

[6] «Ночь игуаны» (1964) поставлена по одноименной пьесе Теннесси Уильямса.

[7] «Америка, Америка» (1963) и «Сделка» (1969) — экранизации одноименных романов Э.Казана, составляющих автобиографическую дилогию.

[8] Э.Казан экранизировал пьесу Т.Уильямса «Трамвай «Желание» (1951) и по его сценарию снял фильм «Куколка» 1956). В разные годы Э.Казан осуществил принесшие ему успех постановки пьес Т.Уильямса и А.Миллера на Бродвее.

МОНТАЖ

В тесном помещении монтажной я не выношу чьего-либо присутствия, кроме, разумеется, монтажера и его помощниц. Я должен быть один. И именно на этом этапе выясняется, каким будет фильм.
Федерико Феллини

Он настолько радикально изменил некоторые мои фильмы, что порой мне казалось, будто я спасся от неминуемой катастрофы.
Франсуа Трюффо

Монтажный стол играет не менее значительную роль, чем кинокамера. За этим столом предпринимаются попытки спасти фильм, но иногда это спасение, а иногда... «мясорубка», «резня».
Орсон Уэллс

Монтаж в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов.
Андрей Тарковский

Лично я склонен к внутреннему монтажу при разработке эпизода.
Отар Иоселиани

Мы монтируем для того, чтобы зритель самым лучшим образом и в лучшем ритме увидел на экране актерские действия.
Лев Кулешов

Для меня это самая увлекательная часть работы. Правда, одновременно и очень одинокая — в монтажной никого, кроме вас и фильма. Истинно творческая работа происходит в монтажной.
Жан-Люк Годар

Монтаж воздействует на материал фильма так же, как смерть воздействует на жизнь.
Пьер Паоло Пазолини

Фото М. Копелева

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:

«Я ДИЛЕТАНТ ПО УБЕЖДЕНИЮ»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Л.ДОНЕЦ

Алексей Герман. Я сейчас интервью не даю. Выступаю только по телевидению, это помогает мне работать. Тебе — по старой памяти.

Людмила Донец. Да, память старая. Помнишь, на книжке, которую ты мне подарил, ты написал: «Люде, почти подруге детства...»

Но поговорим о твоем кино. Я считаю, что от «Проверки на дорогах» до «Двадцати дней без войны» — шаг к новой режиссуре. А от «Двадцати дней...» до «Моего друга Ивана Лапшина» — утончение стиля. «Хрусталев, машину!» — как ты сам определяешь? Как момент развития?

А.Герман. Мне кажется, что «Хрусталев...» более профессионален, чем другие картины, особенно если я выброшу неудачные сцены, которых много. Хочется быть особенно скрупулезным во времена всеобщего непрофессионализма. Про меня какой-то человек сказал, что я вообще не профессионал, а дилетант. Он хотел меня обидеть, но так оно и есть. Единственное, что я хотел бы уточнить: дилетант по убеждению, а не потому, что не знаю, как раскадровать сцену. Как раскадровать сцену, я знаю и на этом уровне соображаю. Но я дилетант, потому что мне все кажется, что надо сделать как-то по-другому.

В «Хрусталеве...» меня совершенно сразили сроки. Я что-то снимал, но проходило время, и то, что я снял, мне самому казалось жалким, хотелось все только переделать. Еще не снятые эпизоды я не продолжал, а переписывал от начала до конца, потому что в это время в жизни что-то другое происходило. Уже не было прежнего КГБ, уже стали разбираться с самим КГБ. Тема антисемитизма мне тоже стала неинтересна в процессе съемок, потому что пошла могучая конъюнктура, на чем взошел режиссер Дмитрий Астрахан. И все бы ничего, если бы у меня был детективный сюжет. Но у меня был сюжет о жизни. И главное, какое-то важное ощущение ушло за эти годы работы.

Надо мной смеются. Я абсолютно потерял ориентиры. Я потек. Так случилось, что один приемчик повторил два раза. Пересматриваю сейчас материал четырехлетней давности и понимаю: вот это надо менять, вот это надо выбросить — по профессии плохо. Но я ведь не так снимал кино, мне всегда было важно, *что* сказано.

На самом деле я больше простаиваю, чем снимаю. Приезжает актер и говорит: «Что делать? Я очень полысел за это время». Снимаем актрису — а через три года она уже бабушка. И с мальчиком я сразу понял: за пять лет он вырастет — будет катастрофа. Что и произошло: сейчас это просто пожилой человек, который на съемки приезжает на собственном автомобиле.

У меня сейчас очень сложные отношения с актерами, я почти не могу с ними работать. Актеры нынче берут большие деньги за съемочный день, у меня больших денег нет, значит, уже не думаешь, как репетировать, а думаешь, как бы побыстрее снять. «Боже мой, — говорю исполнителю, — это ты мне должен платить за такую игру». «Ну что ж ты хочешь, Алексей, я только что сыграл Бориса Годунова». Ну да, он шестой уж год как царствует спокойно, а я ему предлагаю свой ползучий реализм.

От актера я всегда добиваюсь, чтобы он был живым человеком, даже если для этого надо перестроить всю сцену. Я на это иду. Живой человек интересен. А как он будет играть — дело двадцать девятое. Мне нравятся картины Михалкова, но ранние, не последние: форма может быть самой изощренной, но мне не нравится, как работают артисты, потому что они кривляются. Профессионально можно натаскать почти любого человека. Но на чем спотыкаешься? На длинной дистанции. На короткой, пятидесятиметровой, сыграет любой хороший артист, а на длинной — не каждый. Не очень знакомый актер может вдруг оказаться скучным, надоесть, и в этой ситуации не раз пожалеешь, что не взял известного и опытного, который бы дистанцию выдержал. На «Двадцать дней...» пробовались многие, но я понимал, что только Алексей Петренко и Ролан Быков (он тоже пробовался) могут выдержать дистанцию.

Л.Донец. Но тебе ведь нужен не просто живой человек — это лишь аналог искренности, что недостаточно. Тебе нужен человек сложный.

А.Герман. На «Хрусталеве...» мне было трудно со всеми профессиональными актерами. Легко входила в роль только Нина Русланова. Она, конечно, тяжела в работе из-за своего характера. Но она большая артистка, большая. Вот я только что смотрел «Короткие встречи» Киры Муратовой. Появляется Русланова — появляется интерес. Как и в «Царе-

убийце» Карена Шахназарова (мне он нравится, хороший режиссер) — появляется Мак-Дауэлл, и я подпрыгиваю. Мак-Дауэлл оказался даже более русским, чем Янковский. Янковский тоже очень хороший артист, и режиссер должен был на уши встать, но придумать для него еще что-то по драматургии.

Сам я не большой специалист по артистам. Когда мы Болтнева выбирали, было понятно одно: нужен человек бесхитростный и с печатью смерти на лице. И когда я стоял у гроба Андрея, я вдруг увидел, что вот это выражение у него было всегда.

Как же меня ругали, когда на «Двадцать дней...» мы взяли Юрия Никулина. Но без него фильма не было бы. Я с удовольствием поставил бы детектив, где Никулин играл бы старого шерифа: в его доброте есть очень большая сила. Он ведь человек добрый и слабый, но — до какого-то момента. Что грех не использовать. Как грех не использовать и Олега Ефремова, у которого, правда, и так много славы в кино, но, по моему глубокому убеждению, от него именно в старости можно добиться поразительных успехов. С ним можно очень интересную сделать картину. Один из проектов, который я предлагал французам и от которого отказался во имя «Хрусталева...», состоял в том, чтобы снять с Олегом современный вариант нашего «Графа Монте-Кристо» — с таким «новым русским», который отсидел. Но вообще я не большой, повторю, умелец работать с артистами. Я умею их накалывать на точное место, но мне в помощь всегда были нужны такие люди, как Виктор Аристов.

«Двадцать дней без войны»

Посмотрим, что получится у актера Юрия Цурило, главного героя в «Хрусталеве...». Мне хотелось, чтобы был прежде всего физически сильный человек — такого трудно сломать, замотать. Только что генерал, баловень жизни, в секунду становится бомжем, и ты ему без слов отдаешь кошелек. Цурило легко перевоплощается. Он полуцыган-полурусский. Очень трогательно рассказывал, как однажды в жизни появился его папа, устроился работать на птицефаб-

рику, утром принес два мешка задушенных кур и исчез навеки. Он сам был кузнецом, физически очень сильный, накачанный, как Шварценеггер, но буквально, напрямую использовать это его качество я не стал.

Сейчас с актерами вообще трудно. Вот в Большом драматическом театре, в котором я некоторое время работал когда-то, были Олег Борисов, Олег Басилашвили, Павел Луспекаев, Иннокентий Смоктуновский, Татьяна Доронина, Ефим Копелян, Виталий Полицеймако, Евгений Лебедев, Зинаида Шарко, Сергей Юрский... Можно взять застарелый Пушкинский театр, в котором трудились в свое время Александр Борисов, Бруно Фрейндлих, Игорь Горбачев (который тогда артистом был), Юрий Толубеев, Николай Черкасов, Василий Меркурьев... Куда все делось? На весь Ленинград — Басилашвили, Алиса Фрейндлих да Евгений Лебедев... Ну, Шестакова у Додина. И все.

А какая прежде была кинематографическая обойма! Государство было не таким уж глупым продюсером. Борис Андреев, Николай Крючков, Борис Бабочкин... Был актерский тип. А сегодня? Какие-то маленькие, неуклюжие, неумелые...

Актерская гильдия меня недолюбливает. Когда-то на фестивале в Калинине я выступил и сказал: «Ну какие вы артисты? Вы же киногерои — вам надо непрерывно скакать на лошадях, накачивать мышцы, плавать в бассейне, а у вас попка оттопырена на полтора метра, на нее можно рюмку ставить, а острохарактерности в вас нету. Кто вас будет снимать? Разве только потому, что больше некого».

Высшая математика для артиста — это сработать с типажом, чтобы не надо было делать зачистки. А они говорят, что я за то, чтоб играли неактеры.

Л.Донец. Но и режиссер делает актера. Олег Ефремов в свое время научил «Современник» говорить. А Анатолий Васильев? Когда я посмотрела «Взрослую дочь молодого человека» и «Вассу Железнову», я просто не узнала знакомых актеров: это были новые люди.

А.Герман. Конечно. На моих глазах Товстоногов сделал стремительный удар шпагой, пропорол живот Стржельчику и из того — прекрасного артиста, но фата — вдруг будто вывалился новый, тот, который потом снимался у Ташкова в «Адъютанте его превосходительства»... Совершенно другой характер был сделан. Умер Товстоногов — и ленинградская культура слетела на двадцать восемь ступенек вниз.

«Двадцать дней без войны»

«...Лошадь тянет воз потому, что у нее есть надежда когда-нибудь выскочить из оглоблей», — так сказал когда-то один еврейский писатель. Вот и все, что у меня осталось от кино. Съемки «Хрусталева...» настолько растянулись, что сейчас как обязательный человек я считаю необходимым все просто доделать. А начинал я с такой идеи: я умру, тело мое рассыплется, но это кино еще на какое-то количество лет зафиксирует фантасмагорическую, необычную и тем не менее знакомую мою жизнь.

Именно фантасмагорическую. Правдиво снимать нельзя. Когда Пушкин написал: «Над вымыслом слезами обольюсь», он был прав. Без вымысла никакое искусство не получается. Однажды я воспроизвел эпизод своей жизни абсолютно документально — и ничего не вышло. А когда все придумал — получилось. В «Хрусталеве...» все придумано, но мне хотелось все сохранить, чтобы остались какие-то лица, люди... Бабушка, которая трехнулась на голоде, прятала все время какую-то еду, хотя была из очень богатой купеческой семьи... Отец... мать... Мне все хотелось оставить.

Жизнь — это какой-то бред. А это и есть реализм. Вот Феллини. Его кино никакая не выдумка и никакой не розыгрыш. Все эти «Римы», «Амаркорды» и есть святой реализм, а «Двадцать дней без войны» — документалистика на цыпочках. Если бы сейчас я снимал «Двадцать дней...», то все сделал бы по-другому. Ну, например, разговор с летчиком на самом деле был бы в десять раз забавнее. Симонов выбросил эпизод из повести, но у него-то была папочка, где все записано. Летчик, зная, что перед ним Симонов, хотел, чтоб тот написал письмо его жене, и очень старался: варил Симонову плов, пытался его побрить — вот что смешно.

В молодости это все реализм, а с годами реализмом быть перестает. Что хочешь возьми — реализма не получится. Вот я здесь живу на Марсовом поле и гуляю с собакой. Подходит ко мне милиционер и говорит: «Вы где гуляете? Тут же могилы. Вы что, не видите, кто здесь похоронен!» А я отвечаю: «А чё видеть, тут же одни евреи». Повисла пауза. Я продолжаю: «Пойдите фамилии почитайте — одни евреи». Он сказал «извините» и пропустил меня.

Или моя мама, которая каждое утро спра-

«Проверка на дорогах»

шивала: «Лешенька, ты не сдашь меня в богадельню?» Представляешь эти разговоры дома? «Лешенька, ты знаком с профессором Долецким?» — «Да, мамочка, а что?» — «Ты знаешь, он говорит, что старики должны кончать с собой. Я тоже хотела бы, но не знаю как. Ты не мог бы поговорить с Долецким?» — «Во-первых, мамочка, он уже умер, не покончив с собой, во-вторых и в-третьих, твою мать, прекратишь ты надо мной измываться?! Еще раз — и я вообще уеду, будешь жить здесь одна!» — «Как же, Лешенька, я буду жить здесь одна?» Вот так у нас с мамой было каждый день, с мамой, у которой всегда были сиделки. Вот тебе и «реализм».

Иду по улице, встречаю каких-то двух пожилых людей, и женщина кричит: «Боже мой, Вася, посмотри на эту свинью! И в эту свинью я была влюблена всю молодость. Из-за этой свиньи, ты посмотри на него, Вася, были погублены лучшие годы моей жизни...» Я говорю: «Эмка, прекрати, дура». А она кричит на всю улицу. Понимаешь? Это я встретил девочку, которая меня любила в десятом классе, а я ее разлюбил, потому что друзья украли ее медицинскую карточку, где было написано: «Живот мягкий». А какой он должен быть? Жесткий, что ли? Но у меня как пелена с глаз спала, и любовь прошла. Не «сюр» ли?

Всё сумасшедший дом, всё.

Л.Донец. Этот наш сумасшедший дом нашего социума или всего человечества? Всей жизни?

А.Герман. Всего человечества с определенного возраста. Когда знания накапливаются, жизнь превращается в сумасшедший дом. Когда умерли наши близкие, а мы живем, хотя кажется, что жить невозможно. Вся моя жизнь в чем состоит? Я родился, потом несколько дней ходил в школу, потом как-то вечером у меня была девушка, в четверг я поступил в театральный институт, в понедельник я его закончил, во вторник и среду, по-моему, работал у Товстоногова, потом несколько дней чего-то ставил, какие-то фильмы. Вот она вся жизнь. Разве не так?

Со мной случилось, как с цыганами у Коновальчука. Он написал, что цыгане вышли из Индии четыре тысячи лет назад с какой-то великой целью, но постепенно забыли, зачем они идут, так долго шли, теперь им осталось водить медведей и красть коней.

Вот и со мной то же. Я вышел с какой-то великой целью, но столкнулся с таким обвалом неприятностей, гадостей и отсутствием денег, с этими остановками в работе, что ничего, кроме обязанностей и долга, не осталось. Со временем все это стало казаться смешным, появилась неуверенность.

Л.Донец. А я тебе говорю, что картина будет замечательная.

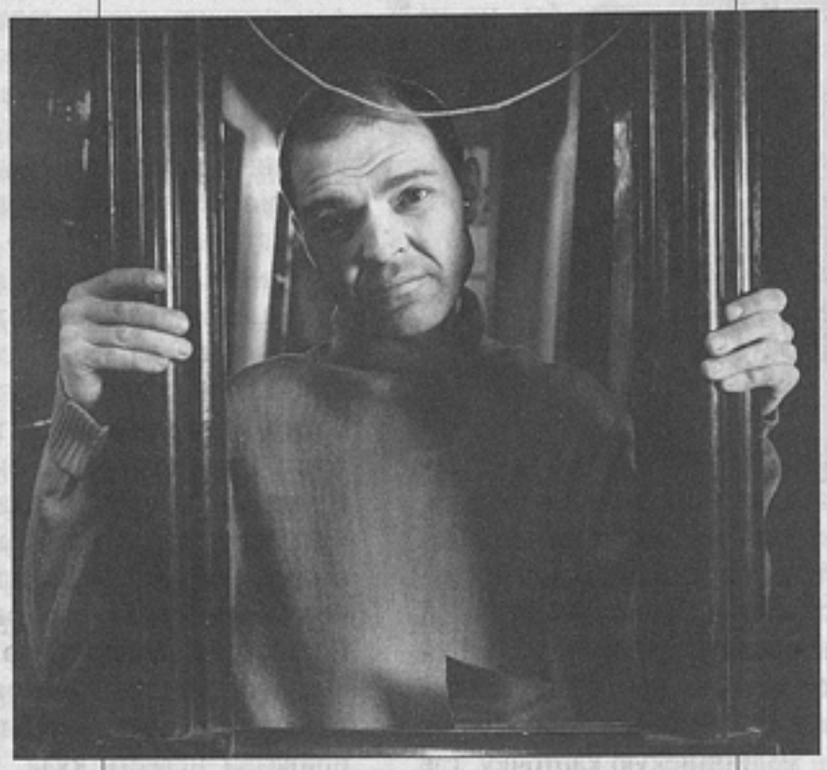
А.Герман. Эта картина должна быть физиологичная и страшная. В центре — изнасилование человека, уничтожение личности. И дело в том, что власти из него сделали морковку. Он всем надоел, выпендривается, не хочет быть, как все, и вот его, как говорится, опустили. А через пятнадцать минут он спит на плече у того, кто его насиловал. И главное: вскоре убивают и насильника. А потом — приказ, и моего героя (он военный врач, генерал) стали собирать по клочьям: умер Сталин, и герой понадобился как специалист по головному мозгу. Побрили, одели и хоп — привезли невесть куда. Он видит: на полу старик умирает... И лишь потом понял, что вот это немощное тело с пеной изо рта и есть Сталин. И поняв, стал его целовать, потому что все равно это был Сталин. А потом он пришел домой, постоял немного, повернулся и ушел навсегда из привычной, ухоженной, престижной, обеспеченной жизни. Стал проводником на железной дороге. Сумел в этом государстве исполнить, так сказать, мечту интеллигента — взять и совершенно сменить жизнь, отказаться от всего, сделаться никем и стать по-своему счастливым человеком.

Я старался сделать страшно, пострашнее, чем было в прежних картинах. Смотрел материал: есть куски ничего, артисты хорошо играют, камера хорошо работает... Вроде ничего, на жизнь похоже. Мы со стажерами и со Светкой[1] смотрим материал и ставим отметки по пятибалльной системе: ниже четырех — эпизод в корзину.

Очень может быть, что вообще ничего из этого кино не получится. Такие вещи бывают даже с большими мастерами. А тем более по-

[1] Светлана Кармалита — кинодраматург, жена А.Германа. — *Прим. ред.*

пробуй в таких условиях поработай: два месяца снимаешь, семь месяцев стоишь. Потом, здрасьте, все снова собрались. Но вообще уже забыли, о чем снимали-то. Спрашиваю оператора: «Какой перед этим кадр?» — «Не помню». — «Какой после этого кадр?» — «Не помню». Ведь у нас что странно: безработица, голодуха, а работать очень мало кто хочет. Внедрили-таки эту обкомовскую бациллу, дай хоть тысячу долларов в день. Неделю будут работать, заработают семь тысяч долларов и бросят работу к такой матери.



«Мой друг Иван Лапшин»

Л.Донец. Ты говоришь, что ты не профессионал, а дилетант. И писали о тебе, что ты, мол, потому такой новатор, что не учился во ВГИКе, — то есть профессионализм как бы вреден. Что ты все-таки считаешь профессионализмом?

А.Герман. Профессионал, способный человек, берет сцену, записывает ее, потом делает раскадровку: сочетание крупных, средних и общих планов. Скажем, крупно ты, крупно я, общий план, мы оказываемся вдвоем и так далее. Потом смонтировать: говорю я — ты киваешь; я что-то болтаю за кадром, а ты в кадре пишешь, рука в кадре шевелится. Тут огромную роль играет крупность. Я с этой азбукой приблизительно знаком. На этом раскадровочном кинематографе возникает не только жизнь говорящих голов — и хорошие фильмы так сняты.

Но вот я сейчас занимаюсь «Хрусталевым...». Мне было бы удавиться, как скучно таким образом снимать кино. И дело даже не в том, что проще, а что сложнее. Скучно. Весь организм мой протестовал. И «Хрусталева...» я снимал как будто бы одним кадром. Как будто бы идет этот человек, приводит нас к другому, мы следим все время за ним, он сидит, смотрит на спичку, потом поднимается, идет к двери, и мы с ним идем к двери... Где-то, конечно, цепочка рвется, потому что долго такое нельзя выдержать, но в принципе снимаем по возможности единым куском, оговорив с оператором необходимые приспособления. Мне такое кино ближе, хотя это невероятно тяжелая вещь: как только что-то неточно сделано (оператор тут должен по-

нимать тебя нутром), такой монтаж может все кино сделать вялым. При нормальной раскадровке, при столкновении кадров ты можешь добиться определенных ритмов на стыке, а в таком, как наш, монтаже ритмы должны быть продуманы, заложены заранее. За два часа такая штука может тихо надоесть, и тогда будет худо. Я это понимал, но — как в каком-то ужасе — мне снять по-другому невозможно. Думал даже: сниму-ка я нормально, традиционно... Но мне делается скучно. И как быть, я не знаю. У меня возникла какая-то, может быть, лжевера в то, что мне не подходит раскадровочный кинематограф. Я начинаю выдумывать какой-то другой. Поэтому «Хрусталев...» сделан сначала как бы через одного человека, потом через другого и так далее. Иногда это неудачно — нет точки зрения. И даже технически очень трудно, очень: на перемещения уходит много времени. Кадров короче тридцати метров фактически нет, а есть и по сто. Иногда не хватает времени, и в каких-то сценах я вынужден перейти на раскадровочный кинематограф. Конечно, панорамы тоже простригаются. Приблизительно так снят «Лапшин». Но в «Хрусталеве...» все изображение будет более условным. Как и «Лапшин», «Хрусталев...» — это воспоминание о времени.

О времени никогда нельзя сказать все. 50-е годы — это красивая жизнь, если не видеть ее изнанку. Снимать нужно, как будто это культовое кино, но кино, в котором постоянно есть маленький поворотик, странность такая, намек на зазеркалье. Мы и попадаем в зазеркалье. Начиная с самых мелких мелочей. Вот, скажем, в квартиру героини, санитарного врача, можно попасть только через баню. Кажется, чушь. А ведь когда-то к художнику Татлину можно было попасть только через моечную. С возрастом начинаешь понимать абсурдность жизни. Как говорил когда-то актер Алексей Дикий: «Чем удивлять будем?»

Подчеркиваю: я не знаю, какое у меня будет кино. Может быть, вообще ничего не получится и шесть лет потрачены зря. Не хотелось бы, конечно, да и стая загрызет. Если ничего не выйдет, переживать я буду очень, но снимать иначе, чем снимаю, мне неинтересно.

Л.Донец. Ты всегда считал, что режиссер номер один — Андрей Тарковский. Помню, как ты говорил, что Тарковский перевел нас на другую улицу. Что ты имел в виду?

А.Герман. Есть один очень простой момент. Я сел смотреть «Рублева» — и завалился. Я этого не скажу об «Ивановом детстве», где мне только лес в воде интересен. А после «Рублева» зажегся свет, и я понял, что стал другим человеком.

Есть режиссеры, про которых думаешь: да ладно, я тоже так сделаю. А есть такие, чьи работы я смотрю и думаю: умереть тебе, Алексей, а так не сделаешь. На высоту два двадцать, хоть всю жизнь тренируйся, не прыгнуть. Вот про Отара Иоселиани — при том, что он замечательный, потрясающий режиссер, — я думаю: ну, может быть, повезло бы вот так, сложились бы обстоятельства, перестал бы я комплексовать, стал бы счастлив в жизни и на этот уровень вдруг бы и выскочил, понимаешь? А Данелия — разбежался, разбежался, схватил себя под коленки и взлетел, и вышел на уровень «Не горюй!». Тут же — сдавайся, враг, замри и ляг — нет, не выскочишь. Я объясняю это в рамках пластики, а что это такое все-таки — объяснить не могу. Существует волшебство, какой-то прыжок в ничто — «и здесь кончается искусство, и дышит почва и судьба». Это, наверное, как поэт пописывает, пописывает стишки, а потом возьмет «Гамлета» пастернаковского или «Реквием» ахматовский и — ну что это, что? Убей, но нет, никак.

Существует другой этаж. Другой этаж режиссуры. Это Феллини. Совсем не весь, только некоторые фильмы. Или Бергман. А остальное... Ну, было бы во мне больше раскованности, больше от русского папы, а не от еврейской мамы, которая всего боялась, может, я и подпрыгнул бы до этого уровня. Не получилось. Я особенно не переживаю. Жизнь прошла, в общем-то...

Л.Донец. А я тебе говорю: ты все равно лучше всех.

А.Герман. Кино ведь искусство глупое, и надо быть очень талантливым человеком, чтобы сделать что-то, над чем ты потом на всю жизнь задумаешься. Вот «Рим». Феллини не напрягался, он просто любил этот город и объяснялся ему в любви.

Л.Донец. Феллини твой любимый режиссер?

А.Герман. Да. И никакой он не гиперреалист. Глупости. То же самое можно и про До-

стоевского говорить, что он, мол, не реалистический писатель, а какой-то фантастический. Наоборот. Это Чехов писал так, как люди не разговаривают.

Л.Донец. Кстати, что ты имел в виду, когда говорил, что в «Лапшине» интонация чеховская, а в «Двадцати днях...» бунинская?

А.Герман. Константин Михайлович Симонов прозаик неровный. Он поэт хороший. В его прозе нет интонации, а интонация — вещь очень важная. Допустим, мой отец по таланту, отпущенному ему Богом, был очень крупный писатель, а по реализации — нет. Но в своих лучших вещах он потрясающе держал именно интонацию. Перечитай «Лапшина» — поразишься, насколько это абсолютно чеховская вещь. В ней какая-то странная печаль, странное ощущение, что все мы умрем, и придут новые люди, которые будут лучше нас. В принципе его и били за это. А отцу тогда было двадцать пять лет! И в фильме нетрудно было держать эту интонацию. У Константина Михайловича никакой интонации не было вовсе. Она была только в военных книжечках, в старых пожелтевших страничках. А мы взяли и прочли рассказ Бунина «В Париже». И вдруг: этот вот дождик, это вот «Милый мой, мы не дети...» — она ему сказала, когда они целовались, эта вот генеральская шинель, которая осталась, когда он уходил в метро, — во всем здесь есть интонация. Мы пришли и сказали: «Константин Михайлович, мы хотели бы взять интонацию Бунина, его «В Париже». Симонов ответил: «Это мой любимый рассказ».

А «Хрусталев...» делался под впечатлением Булгакова. И, боюсь, это ошибка: начинали-то работать под впечатлением булгаковской прозы, а где-то посреди картины нам стало безумно скучно, потому что этим сейчас занялись все. И когда я увидел все реализованным на экране, меня это стало страшно раздражать.

Но вернемся к тем процессам, которые случились в нашем кинематографе и которые наш кинематограф разбомбили. Во всех нас есть определенная совковость: мы всегда ищем виноватых (лучше всего если этот виноватый за границей, вне), а сейчас широко известно, что виноватый — таинственная организация «прокат», при этом никто не знает, что это такое, потому что прокатчик сам по себе милый человек. И еще виноват американский кинематограф. А мы не виноваты ни в чем. Мы делаем лучший кинематограф в мире. Но это все неправда. Мы не делаем и худший, но мы делаем достаточно унылый кинематограф.

У нас были и есть замечательные кинорежиссеры. Как и у многих, у меня сложился свой джентльменский набор. Я всегда называю Муратову, Иоселиани... А тут посмотрел как-то фильмы Данелия — «Не горюй!» и другие — и просто отпал. Елки-палки, а почему этот-то хуже? Потрясающий же мастер. Просто одних принято ценить больше, чем других. Есть прекрасные картины о войне. Вспомни «Был месяц май», особенно большой его эпизод Победы. Это же счастье. «У твоего порога», изуродованная в свое время картина, — это же просто школа кинематографическая. «Живые и мертвые» — классика. Но сколько есть картин, которые когда-то вызывали у меня раздражение и смех своей несделанностью, непохожестью на войну, как мне раньше казалось. А сейчас смотрю и думаю: «Смотри-ка, пожалуйста, артисты играют, камера движется, как надо...» Что это? Позднее прозрение? Не разглядел прежде? Или это сейчас такое резкое падение кинематографа, что посредственный фильм о войне кажется хорошим?

У Чехова написано, что каждая собака должна лаять своим голосом. Одно из наших несчастий состоит в том, что под влиянием экономических трудностей мы все стали лаять чужими голосами. Первым на моих глазах чужим голосом начал лаять Митта. Вышел высокоталантливый человек, допустим, по породе такса. Я это не в обиду — я такс люблю. Замечательный художник, снявший «Звонят, откройте дверь» и «Гори, гори, моя звезда», вдруг понял, что сейчас нужны кавказские овчарки, и залаял голосом кавказской овчарки.

Снял «Экипаж», то да сё. Кавказская овчарка из него не получилась, а получилась ерунда. И сейчас он пишет статьи, которые я читаю, и мне хочется заплакать. Бог ему дал такой талант! Зачем же себя так унижать и все время писать, что он был уничтожен здесь и расцвел в Западной Германии и как там высоко поднялся?! Что он там сделал?!

Я никого не хочу учить, особенно сейчас (вдруг сниму жалкую картину, хотя материал позволяет надеяться на лучшее). Я заканчи-

ваю свою кинематографическую карьеру. Но удивляюсь: как же так случилось, что наши кинематографисты никогда не поставили Шаламова, Солженицына, Домбровского, Гроссмана, а все свои ничтожные мыслишки быстро разболтали и выдали на экран?

Мы рассыпались не из-за отсутствия денег, не из-за засилья американского кино — мы съели себя с хвоста, потеряли художественные критерии, мы параллельное кино делали основным, а основное кино вообще рассосалось. И вы, критики, стали народом абсолютно беспринципным. Из-за вас тоже пропадает наше кино. Потому что если человеку скажешь: «Знаешь, старик, у тебя не получилось», а к нему подходит критик и говорит: «Замечательно! Гениально!» — то человек, конечно, думает, что прав критик, а ты просто завистник. Когда я Кире Муратовой (которую всегда защищал, и она это знает) сказал, что нельзя показывать собачек, заключенных в клетки, перед смертью, она мне, конечно, не поверила.

«Мой друг Иван Лапшин»

Ваш брат журналист, за редким исключением, всегда был обслуживающим персоналом. Одни обслуживали вождей, другие контрвласть. Последних я любил и уважал. Но когда они остались без хозяев, то стали обслуживать друзей, что нанесло непоправимый ущерб кинематографу. Кинокритики сами не понимают своего гигантского значения в мире, не понимают, что толковый критик — это маяк, который указывает тебе путь. Представь себе, что произойдет, если маяк врет: корабль идет не в гавань, а на скалы, разбивается, и береговые разбойники его грабят. В современном кино это очень удобно, особенно если обслуживать элиту: заграница светит, больше денег зашибаешь, на фестивали больше ездишь. У нас вообще сейчас сплошной праздник. Марк Рудинштейн стал самой важной персоной в кино. Кинематографисты забыли, что фестивали придуманы не для них. Но это тоже из области нашей фантасмагорической жизни.

Как и то, например, что начальнику Благоволину не понравилась пе-

редача Солженицына на телевидении и он Солженицына отменил. Вроде бы пустяк. Но что же этот Благоволин с собой сделал? Опозорился навеки.

Или вот в газете «Завтра» написал какой-то хрен: «маразматик Сахаров». Ведь он не понимает, что когда-нибудь его внуку скажут: «А, здравствуйте, скажите, пожалуйста, не ваш ли это дедушка писал про Сахарова «маразматик»?»

Как мы отнеслись бы к человеку, который запретил бы Льву Николаевичу Толстому писать и печатать все, что тот считал нужным? Толстому! Но у нас в России не умеют соизмерять себя с мировым процессом. Филипп Тимофеевич Ермаш в кресле сидел: входит маленький человек, усики щиплет, тот ему пальчиком грозит, и второму грозит... А это были — Тарковский и Параджанов.

Так вот. Если сопоставлять себя с мировым пространством, могу сказать: себя я считаю приличным средним режиссером. Про нас забудут — какой-то там был Герман, какой-то Сокуров, какой-то Рязанов... Или даже и не было вовсе — узкий специалист в справочнике типа рецептурного найдет.

Л.Донец. Но ты же знаешь, что в отсутствие Тарковского у тебя слава режиссера номер один.

А.Герман. Я абсолютно убежден, что так думают несколько безумцев. Оставим этот разговор. Повторяю, я достаточно иронически отношусь к своему творчеству. Мне, правда, не нравится, когда к нему иронически относятся другие, это так. Вот показали недавно по телевидению «Проверку на дорогах». Мне позвонил Эдик Володарский, который много сделал для картины и достаточно мужественно себя вел, когда ее закрывали, позвонил Юрий Владимирович Никулин... Да, нам казалось, что мы говорим что-то важное русскому народу про военнопленных, про власовцев. Ты, наверное, даже не знаешь, что военнопленные были реабилитированы только в 1986 году. Собственно, они никогда не были реабилитированы, просто были выпущены из тюрьмы, но на них оставалась статья. Я никогда не забуду, как я взял и нарисовал кисточкой на каске у Заманского трехцветный значок, из-за которого на полтора десятка лет вылетел из седла. Значок, который сегодня все носят. Ты можешь себе представить?! Но сейчас я вижу, что какие-то вещи, фразы какие-то, которые нам были так важны, ушли — они из другой эпохи. Скажем, когда русский военнопленный (Заманский) сидит в подвале и говорит: «Я, что ли, немцев сюда пустил?» Вообще многое ушло. Артисты в большинстве своем играют худо, показывают авторские намерения. Пройдет время — устареет и «Лапшин». Останется только великое кино.

Л.Донец. А кто мог бы быть героем современного фильма?

А.Герман. Очень трудно найти. Милиционеры?.. Народ увидел струсивших милиционеров. Только сейчас перестали бояться бандитских машин. Гаишник меня тормозит, а мимо с песнями проносится «БМВ». Говорю: «Что ж ты его не проверяешь?» «А мне жить хочется», — отвечает. Пусть он один такой, пусть и среди милиционеров остались приличные люди, но образ потускнел. Образ чекиста? Сама понимаешь... Никого они поймать не могут. Могут только евреев-диссидентов.

Героев в нашем обществе найти трудно. Героем оказался академик Сахаров, а про академика Сахарова как-то сложно снять кино. Я не знаю, может, придет время, породит каких-то героев. Появятся талантливые люди, предложат что-то такое, от чего мы охнем. Но пока у нас ужасная дырка между старшим поколением и поколением молодым.

Вот Ивана Дыховичного я считаю хорошим режиссером, но больше всего у него мне нравятся две первые замечательные короткометражные картины, в них он своим голосом заговорил. Я их и стажерам своим показываю на кассетах. А, допустим, «Прорва» — фильм интересный, но взволновал меня только один кадр, с расстрелом в финале. Мне кажется, что Ваня в тех своих первых вещах героев любил, а сейчас презира-

ет. Но если ты своего героя не полюбишь, то мне тратить на него полтора часа своей жизни очень трудно. Поэтому, боюсь, «Прорва» рано умрет, хотя хорошая картина. Я не хотел бы Ваню поучать, потому что верю в него. Но нельзя, чтоб на экране была видна сделанность.

Вот я придумал, чтоб у моего героя в «Хрусталеве...» глаза были разные, и заказал для него специальную систему линз. А теперь смотрю и вижу: в тех кадрах, где актер снят в линзах, глаза у него пустые. И все приходится выбрасывать в корзину.

В современном кино есть Рогожкин, Овчаров и другие талантливые люди. Но сравнить их с Хуциевым, Данелия, Муратовой как-то не получается. Я решил из этого кинематографа валить, а то мне всем приятности говорить неохота.

Я остался со Светкой и своими тремя стажерами. Им хотя бы было интересно на протяжении съемок «Хрусталева...». А теперь стало неинтересно мне самому. И вот это катастрофа. Я на «Ленфильм» хожу, как на службу. Если я сейчас завалю картину, то только из-за этого. Я держусь на какой-то старой профессии: не сдаваться, постараться сделать, довести до конца... Но из меня ушел азарт. Бывает, уходит любовь к женщине, и ты ничего не можешь с этим сделать. Такое же расставание с кино — так грустно, что это случилось. Я не вижу глаз людей, к которым я обращаюсь.

Л.Донец. А какое кино надо делать сейчас?

А.Герман. Понятия не имею. Если бы знал, то делал бы. Кино сейчас не востребовано обществом. Мне кажется, что сейчас время делать «В августе сорок четвертого»: победа, детектив. И постараться сделать хорошо. Люди сейчас отчаялись, их все время долбают: Россия умирает, рождаемость падает, все спиваются. Как будто раньше не спивались.

«А значит, нам нужна одна победа»...

Я тебе скажу так. Кино спасут сумасшедшие. Они просто должны появиться, новые сумасшедшие, влюбленные в кино...

КРУПНЫЙ ПЛАН

Крупные планы будут почти совершенно излишними, так как окажется нетрудным делом показать мимику актера даже при съемке в полный рост.
Дэвид Уорк Гриффит

...Пришел в кино крупный план, отбрасывающий лишнее и сосредоточивающий внимание на нужном.
Всеволод Пудовкин

Я не люблю заставлять, а использовать крупные планы — значит заставлять.
Орсон Уэллс

Одним из величайших изобретений кинематографа является крупный план. Это своего рода волшебство кино, путь, благодаря которому автор общается со зрителем.
Жан Ренуар

Иной раз нужно снимать крупным планом, потому что этого требует данная ситуация, а порой потому, что просто свирепеешь от желания выйти из рамки возможностей — своих и актерских.
Ингмар Бергман

Нет ничего проще, чем снять крупный план, но я их никогда не снимаю вообще из-за соблазна оставить в картине.
Роберто Росселлини

Когда я осознал, что меня меньше интересуют индивидуальности, что все равны и каждый несет в себе свою тайну, стало ясно: крупные и средние планы мне не нужны.
Отар Иоселиани

Как только камера приступает к пристальному разглядыванию лица, начинается совсем другая феноменология, смысл которой меня интересует только в общем.
Питер Гринуэй

Крупный план — это общепринятая условность, которая висит над режиссером подобно дамоклову мечу.
Педро Альмодовар

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:

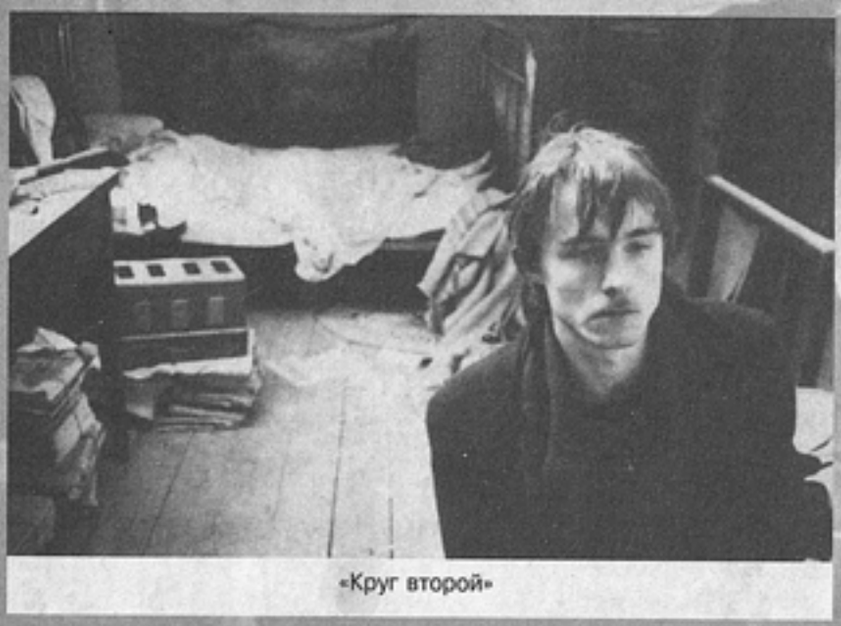
«СДЕЛАЙТЕ ТО, ЧТО МОЖЕТЕ СДЕЛАТЬ ТОЛЬКО ВЫ»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Д.САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. В какой мере справедлива для вас знаменитая фраза Рене Клера: «Мой фильм готов — его осталось только снять»?

Александр Сокуров. К этой фразе можно относиться только как к милому, афоризму — не более того. Она предполагает, что процесс создания фильма почти воздушен, сродни легкому касанию. Но в кино слишком многое зависит от тяжелого труда, поэтому замысел — это деревья, растущие у крутого подножия горы,

Д.Савельев. Вы активно вмешиваетесь в драматургическую ткань, создавая режиссерский сценарий на основе литературного?



«Круг второй»

А.Сокуров. Само понятие «литературное» больше связано с традицией, чем с необходимостью. Любой фильм рождается из очень старой идеи. Литературный сценарий — это только первая степень приближения, возвращения к старому замыслу или переживанию. Это как бы система обязательная. В свое время я показал Андрею Арсеньевичу Тарковскому сценарий Юры Арабова, по которому мы хотели делать фильм в «Дебюте». Некоторые коллизии в сценарии Тарковскому очень понравились, но кое-что вызвало раздражение. В частности, яркое стилистическое своеобразие письма Арабова. Он сказал мне прямо: «Боритесь с этим. Пусть сценарист пишет диалоги и где-как-зачем. Все прочее пусть остается ему для повестей или романов». Тогда меня это несколько удивило, но сейчас я думаю, что в самом общем смысле Тарковский был прав. Собственно говоря, от литературного сценария нужна эмоциональная поддержка, значительное число внутренних духовных событий, рождающихся из человеческих взаимоотношений. По сути, это сконцентрированная эмоция, где всего много — соли, перца, уксуса. Литературный сценарий очень острый, очень сложный и все время выскальзывает из рук, стремится рассыпаться, растечься.

Д.Савельев. Создание режиссерского сценария — это вынужденная попытка удержать его в руках?

А.Сокуров. Я не ощущаю опасность того, что процесс превратится в неуправляемый. Режиссерский сценарий — следующая степень возвращения к замыслу. Визуальное искусство с течением времени все меньше

«Скорбное бесчувствие»

связано с литературой, и для серьезного визуального произведения литература основой быть не может, оно создается только практической работой души и ума режиссера. И в этой работе для меня лично главной является проблема финала. Фильм создается для того, чтобы открыть какую-то дверь.

Д.Савельев. Вы решаете для себя эту проблему на стадии режиссерского сценария?

А.Сокуров. Нет, финал всегда должен рождаться из самой картины. Мне кажется, так было во всех фильмах, которые мы делали с Юрой Арабовым. Например, в «Камне» поиск финала происходил через частичное отрицание уже написанного драматургом. Создание картины для меня всегда большой риск: я понимаю, что могу и не найти этот финал. Тогда и картины не будет.

Д.Савельев. Привлечение драматурга к работе над фильмом на монтажно-тонировочном периоде для вас принципиально?

А.Сокуров. Нет. Но могла возникнуть такая необходимость, когда Юра Арабов включался в работу на монтажно-тонировочном периоде и заново писал весь текст. Так было на «Днях затмения», где во время озвучания пришлось вкладывать в уста героев другие слова. И в процессе работы над «Спаси и сохрани» тоже стало ясно, что нужно от конкретики уходить в бóльшую неопределенность: так появился французский текст, игра репликами с непроясненным смыслом.

Д.Савельев. То есть Юрий Арабов прав, когда утверждает, что для вас с течением времени все менее важной становится фабула и все более важной — атмосфера?

А.Сокуров. Да, это правда. Другую жизнь невозможно создать из фабулы — она создается только из атмосферы. Конечно, персонажи имеют для меня большое значение, но я не могу сказать, что они — главное.

Д.Савельев. В работе над «Тихими страницами» вы вообще решили отказаться от литературного сценария?

А.Сокуров. Да, сценария в обычном виде действительно не было. Но все же роман «Преступление и наказание» как основа существовал. Хотя замысел фильма был связан не только с мотивами романа, но и с атмосферой подземной психологии человека. Я не называю себя в титрах автором сценария — я снимал по свой экспликации, где сформулировал для себя режиссерские задачи. В отсутствие сценария я пытался формировать блоки картины, связанные взаимопроникающей атмосферой отдельных эпизодов. Этот жанр можно определить как культуру эскизов. Культуру в смысле земли, почвы. Но я пошел на это только потому, что имел опыт экранной жизни — имел за плечами «Одинокий голос человека», «Дни затмения». И расценивал это как выход из частной ситуации.

Д.Савельев. А вы не видите выход в собственном драматургическом творчестве?

А.Сокуров. Юра Арабов предлагал мне это несколько раз, когда у него возникало чувство горечи оттого, что будто бы он стал не слишком нужен в нашей общей работе. На «Скорбном бесчувствии» мы обсуждали все до мельчайших подробностей, каждый поворот во взаимоотношениях персонажей. Когда мы пытались делать «Тютчева», то он написал семь вариантов сценария, но это было не требованием режиссера, а попытками лавировать и отстоять сценарий, который в конце концов погиб с цензурой и студией. Может быть, именно тогда я и был отравлен этим процессом — и у меня больше нет необходимости в подробной работе над литературным сценарием.

Д.Савельев. Однако необходимость в драматурге как человеке со стороны осталась?

А.Сокуров. Безусловно. Мне нужна дистанция. Невозможно находиться в одном положении по отношению к сценарию. Чтобы камень мог стать скульптурой, на него нужно взглянуть со стороны. То есть драматург по взаимному нашему согласию бродит по горам, отбирает глыбу, отсоединяет ее от общей массы и переносит в определенное место, где она попадает в руки режиссера-скульптора. Причем нельзя сказать, что раз режиссер здесь преображает бесформенную массу, то он является главной фигурой: не будет отобран нужный камень — ничего не будет.

•

Д.Савельев. Почему в работе вы отдаете предпочтение непрофессиональным актерам?

А.Сокуров. Для меня в первую очередь

имеет значение история жизни человека, драматичность его существования. Саша Чередник — профессиональный актер, но в «Тихих страницах» я остановился именно на нем еще и потому, что он сам и есть тот человек, который мучается в этой жизни. Я чувствую это. Только такой человек мог понять, что мне хотелось. Так же и претендентов на главную роль в фильме «Мать и сын», над которым мы сейчас работаем, объединяло одно: переживание серьезной жизненной драмы.

Д.Савельев. Иными словами, вы выбираете не умение, а душевный опыт?

А.Сокуров. Сложный душевный опыт. Он может складываться из чего угодно — психофизики, материального положения, образования и самообразования, попыток суицида, сексуальных проблем. Все это — жизнь человеческой натуры.

Д.Савельев. А если эта человеческая натура взорвет ваш замысел изнутри?

А.Сокуров. Может взорвать. Если такое произойдет, то я не смогу не подчиниться этому: пойду в ту сторону, куда человек меня поведет.

Д.Савельев. Выбирая исполнителя, вы предугадываете возможные повороты, которые в дальнейшем могут подстерегать ваш замысел?

А.Сокуров. Сесиль Зервудаки в «Спаси и сохрани» я выбрал чисто интуитивно. Это была полная женщина с длинными волосами, такая итальянская мама. Но я почувствовал в ней что-то мне нужное просто по обороту головы. И если я привлечен таким человеческим импульсом — не может быть, чтобы исполнитель повел вдруг меня в чуждый мне мир. Вместе с тем я сам никогда не заставлю его идти в ту сторону, куда ему идти не хотелось бы. Все очень непросто было с Петром Александровым. Какие-то сцены в «Круге втором» и «Камне» просто не были сняты, потому что я понимал: с ним туда не пойти. Хотя изначально замысел и требовал этого.

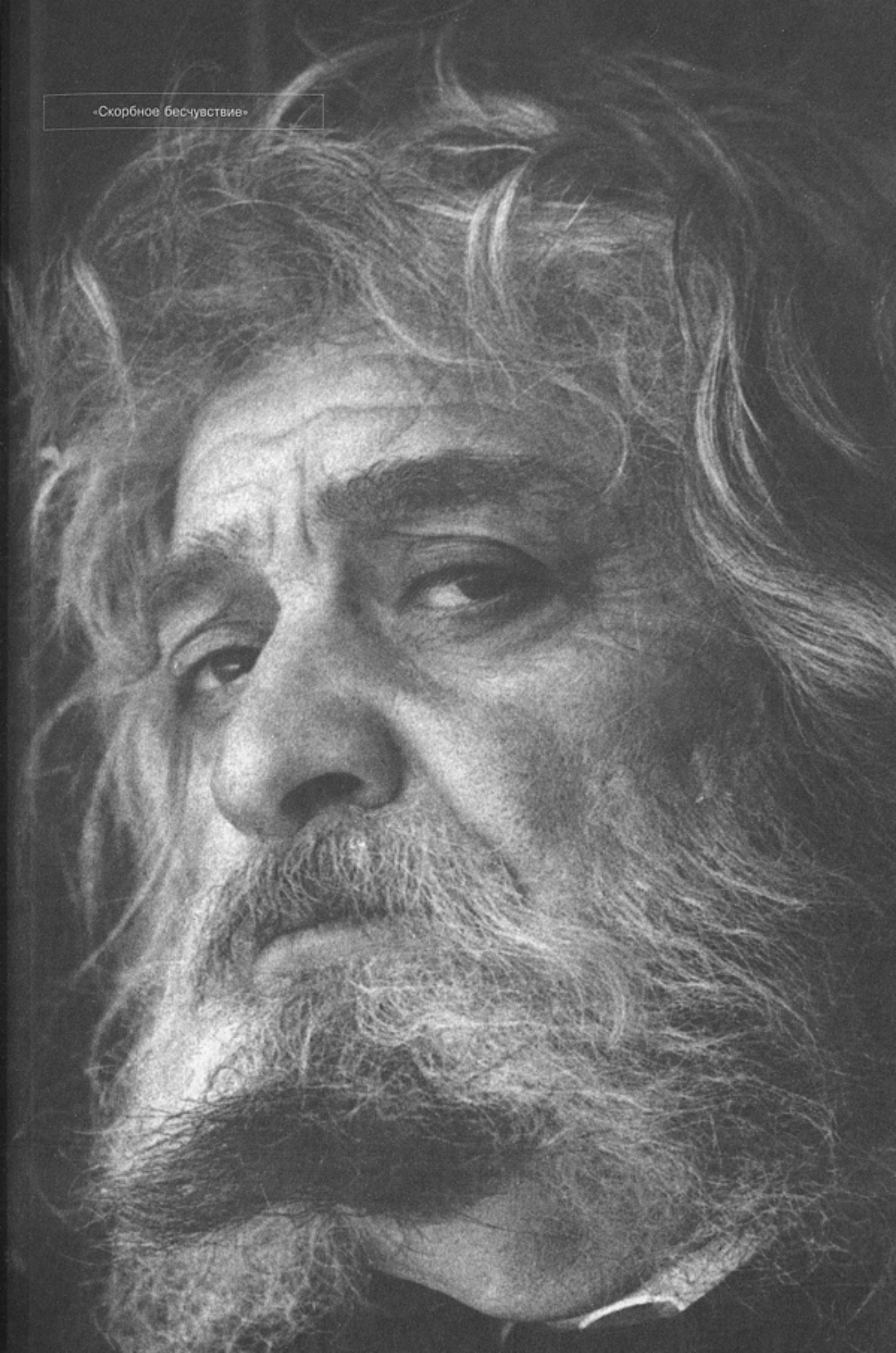
Д.Савельев. И авторской досады вы при этом не испытываете?

А.Сокуров. Никогда. Можно создать персонаж своими руками, как это обычно и делают режиссеры в игровом кино. Но тогда кинематографическая ткань очень легко прочитывается и прогнозируется. Хватит тридцати-сорока секунд, чтобы все понять. Мне это неинтересно. Нормальная игровая картина строится на системе условных рефлексов. Почему режиссер поправляет актера и говорит: сделай не так, а вот так? Потому что зритель обладает условными рефлексами, которые позволяют на это отреагировать так, а на другое иначе. Сама динамика характера построена на чистой физиологии. А когда в фильме появляются люди иного духовного опыта, у которых этих рефлексов нет, зритель раздражается: он привык питаться пепси-колой, а здесь ему предлагают чистую воду.

Д.Савельев. Вас могла бы увлечь задача обнаружить эту чистую воду в актере с известным именем и устоявшимся экранным имиджем?

А.Сокуров. Я думаю, если бы этот человек отнесся ко мне с доверием и любовью, у меня возникло бы ответное чувство. Ведь в «Скорбном бесчувствии» снимался Рамаз Чхиквадзе, который до этого очень часто мелькал в грузинских фильмах. Но он обладал каким-то поразительным доверием к режиссеру и ко всему, что его окружало, хотя часто говорил мне, что мало что понимает. Он с трудом искал известные ему точки соприкосновения с партнерами. Ведь актер ищет контакт не человеческий, а формальный: его так учили. Актерство как таковое основано на предрасположенности человека к тренингу. Актер — это человек, от которого в разные стороны тянется известное количество ниточек, и за них можно в нужный момент дернуть. Чем способнее актер — в общепринятом понятии, — тем больше этих ниточек во внешний мир тянется. То есть чем больше актер предлагает вариантов управления самим собой — тем лучше он считается. Я знаю, что на профессиональном подиуме есть много грандиозных актеров. Мне все они нравятся. Но мир марионеток — далекий от меня мир. Я туда уже не успею добраться.

Д.Савельев. Известно, что режиссеры по-разному строят работу с актером над ролью: одни сочиняют подробную предысторию его персонажа, другие уповают на репетиционный период сродни театрально-лабораторным занятиям, третьи пред-


«Скорбное бесчувствие»

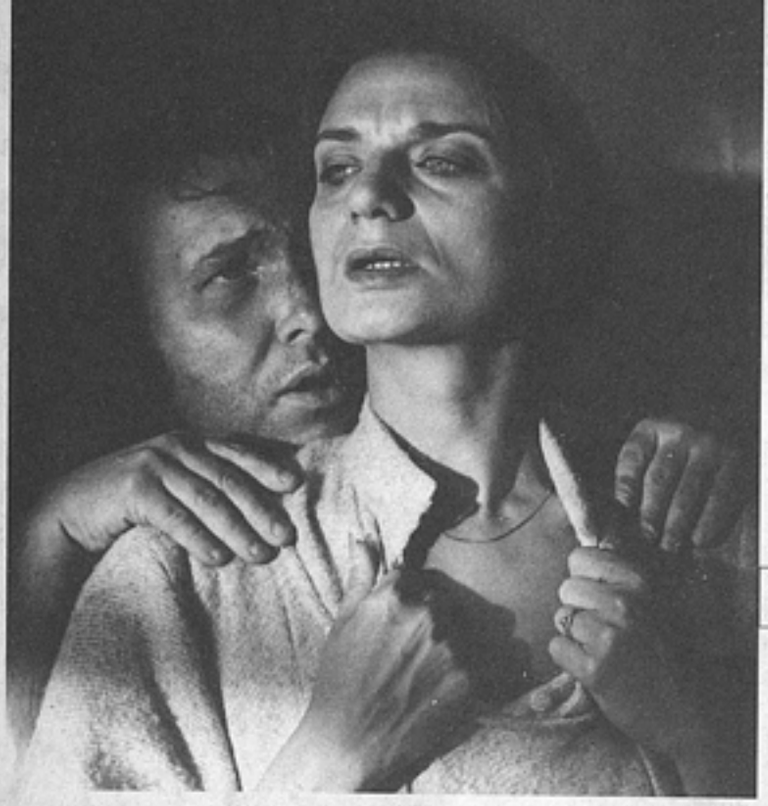
почитают избавить актера от опеки на съемочной площадке и предоставить ему право на импровизацию. В этом смысле есть ли у вас свой метод?

А.Сокуров. Универсального метода нет. На «Одиноком голосе...» я подробно и отдельно разговаривал с обоими исполнителями, но их человеческая культура была так высока, что многое не нуждалось в объяснениях. С моей стороны требовалось дать гарантии, что в определенные ситуации исполнители не попадут. Съемка человека — это серьезное внедрение в его жизнь. И когда его материальное отражение вернется к нему, уже изменившемуся, то само возвращение не должно стать болезненным. С Сесиль Зервудаки были подробные разговоры и репетиции до того момента, пока она не начала включать в работу свой огромный интеллектуальный опыт. После этого уже никаких репетиций. Все объяснения заканчиваются в тот момент, когда человек понимает, что в предложенной ситуации он живет в соответствии с самим собой, со своей натурой. А моя задача — его немного поддержать, не дать ему свалиться: он ведь идет по очень узкой тропинке вдоль обрыва. Я должен удержать его в художественном пространстве, не позволить ему сделать шаг в любительский театр, в доморощенность.

Д.Савельев. Вам всегда удается удержать непрофессионала от этого шага?

А.Сокуров. Я стараюсь, чтобы этого не произошло. Чтобы исполнителям не было стыдно за себя сейчас и потом. Точно так же я стараюсь быть максимально корректным по отношению к человеческому телу, к его обнажению. Когда мы работали с Сесиль, то начали с самых сложных эпизодов открытой эротики. Для этого были определенные предпосылки. Естественно, отсняли мы гораздо больше, чем вошло в фильм, и в формах более открытых. Мы договорились, что я покажу Сесиль весь отобранный материал, с которым мы будем работать и который в дальнейшем могут увидеть многие. Про один эпизод я ей прямо сказал: «Если вы сочтете его слишком откровенным — вот позитив и вот ко-

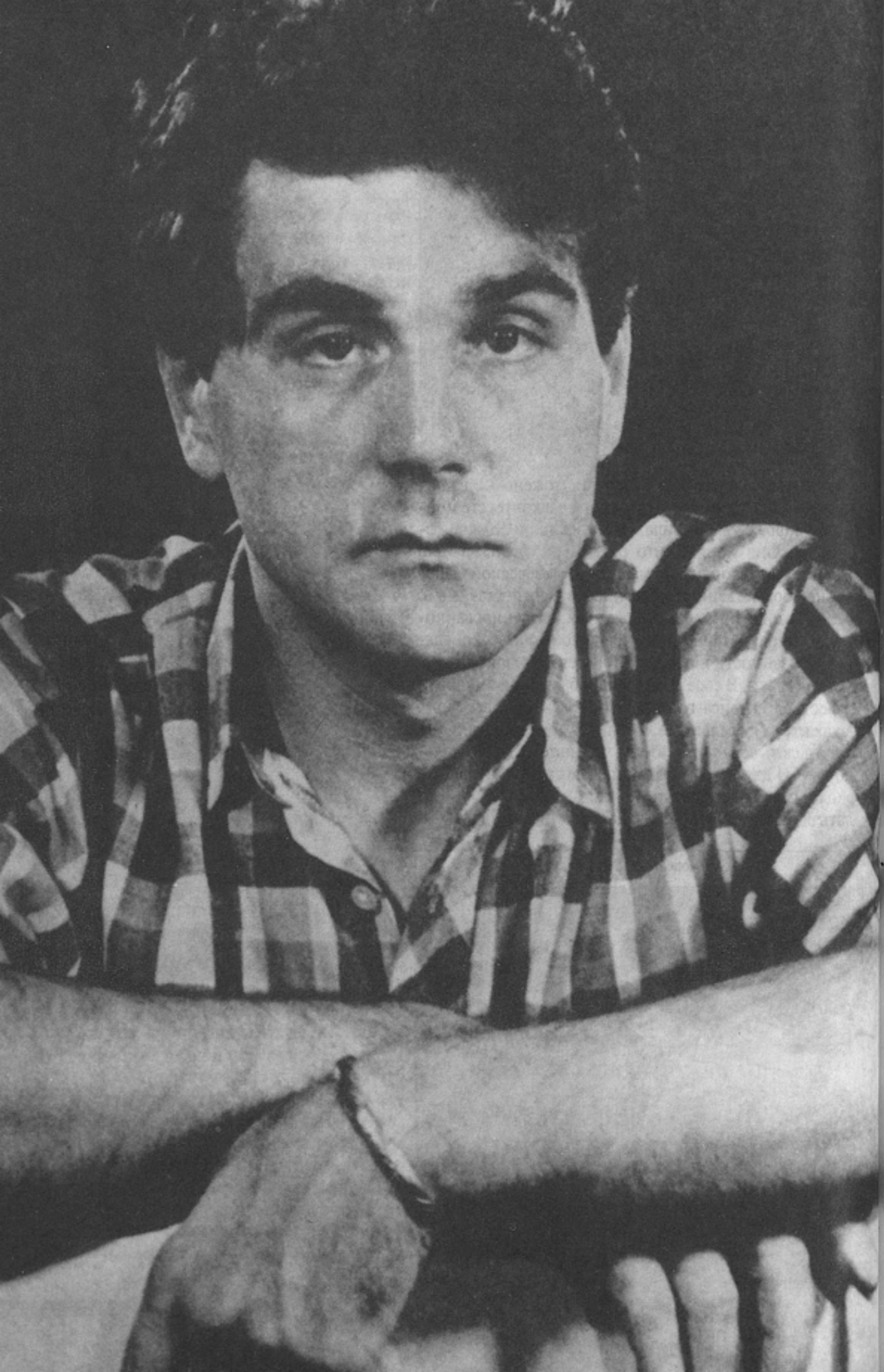
«Спаси и сохрани»



робка с негативом, все будет уничтожено на ваших глазах». Она посмотрела этот эпизод в контексте монтажной фразы и ответила: «Нет, все так и должно остаться». Она поняла, что развитие персонажа шло именно в эту сторону. Ее масштаб человеческого дарования, божественной одаренности несопоставимы с самой изощренной наученностью, натренированностью актера, который исполняет свои профессиональные обязанности и просит, чтобы его дергали за те самые ниточки. В свое время на пробах одной из картин известная актриса говорила мне: «Саша, я все могу. Скажите — я сделаю все, что надо». А я ее просил: «Не надо делать все — сделайте то, что можете сделать только вы». И для нее это была огромная проблема: она не знала, что может сделать только она. Зато могла сделать все. И это была не вина, а беда чудесной актрисы.

«Скорбное бесчувствие»

«Спаси и сохрани»



СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ:

«ДЛЯ АКТЕРА САМОЕ ВАЖНОЕ — ЭТО УМЕНИЕ СЛЫШАТЬ РЕЖИССЕРА»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.БАЛЫНИНА

Наталья Балынина. Принято считать, что актер полностью зависит от режиссера. Вы разделяете эту точку зрения?

Сергей Маковецкий. Актер действительно зависит от режиссера. Потому что именно режиссер снимает фильм или ставит спектакль. И это его право — видеть актера так, как он считает нужным. Для актера самое важное — это умение слышать. Слышать режиссера — в этом и заключается субординация профессии.

Чем режиссер талантливей, тем неоднозначнее форма его фильмов. И помимо формы есть свой мир, который он выстраивает на экране. Мне повезло: я работал с режиссерами, которые впускали меня под свою «крышу», и я там чувствовал себя свободно.

Н.Балынина. То есть они давали вам какое-то дополнительное пространство для игры?

С.Маковецкий. Конечно. Режиссеры умеют что-то новое раскрыть в актере. Если мы видим актера в том качестве, о котором мы не подозревали, чаще всего это заслуга конкретного режиссера. Я всегда рад, когда появляется неожиданное предложение. Так у меня было с покойным Кучинским[1], когда он предложил мне сыграть роль театрального режиссера, который в провинции ставит «Гамлета». Я сначала отказался, потому что почувствовал, что это не мой материал. В конце концов Кучинский убедил меня, и я ему благодарен за это, так как получился совершенно необычный для меня персонаж. Я сыграл молодого, очень талантливого режиссера, у которого так тяжело на душе, что он спивается, цинично ведет себя с молодой актрисой... а потом все-таки выгуливает болонку своей начальницы.

Талантливый режиссер помогает актеру менять приемы, которыми тот обычно пользуется. Кира Муратова дала мне удивительную свободу, позволяя делать все то, что мне хотелось[2]. Я играл человека, который впервые совершил убийство. И потом я понял, что ее великая режиссура заключается в том, что она дала мне возможность испытать на съемочной площадке те ощущения, которые незнакомы мне в жизни, амплитуду диаметрально противоположных состояний убийцы: от оцепенения до истерики, от ужаса до бешеной радости.

[1] Речь идет о фильме Владимира Кучинского «Хоровод» (1994).
[2] Имеется в виду фильм «Грустные истории», который К.Муратова снимает на студии «Судзи» (Одесса).

Н.Балынина. Вы можете полностью довериться режиссеру, если не до конца разобрались в своей роли?

С.Маковецкий. Если бывает, что я чего-то не могу понять, я делаю то, что просит режиссер. И, может быть, в этом простом выполнении происходит какое-то открытие — того, что я никак не мог ощутить раньше, в домашней работе, например. Но я люблю, когда в процессе работы происходит какой-то взаимообогащающий контакт. Это не значит, что я буду слепо следовать воле режиссера во всем том, что касается моего персонажа. Мы с режиссером можем договориться о языке, на котором я буду играть, но каждый актер наверняка вносит в персонаж что-то свое, то, что ему хотелось бы сказать, свою историю помимо сценарной. Мне нравится

С. Маковецкий с Е. Германовой

понимать не то, что я делаю, а то, что ощущает человек, которого я играю.

В театре я работал с такими талантливыми и непохожими режиссерами, как Фоменко и Виктюк. Фоменко — очень подробный режиссер, скорее педагог; Виктюк не любит раскрывать свои тайны, но умеет найти точное выражение эмоции актера. Он предлагает актеру такое количество приспособлений, что все вместе они производят впечатление сумасшедшей путаницы. Тем не менее я постепенно понимаю, каким именно приемом надо воспользоваться. В Театре имени Евг.Вахтангова был спектакль «Уроки мастера», где я играл Шостаковича. Как сыграть страх великого человека перед таким монстром, как Жданов? Виктюк сказал мне: «Почувствуй, что вдруг твой пиджак стал маленьким, ругай жену, которая дала тебе не тот пиджак,

ощути, что пуговицы плохо пришиты, и произноси свой текст».

Н.Балынина. В кино вам удавалось найти общий язык с режиссерами, например с Владимиром Хотиненко?

С.Маковецкий. Приведу небольшой пример. Владимир Хотиненко предложил мне в фильме «Патриотическая комедия» две роли на выбор — Пини и Ильина. И я выбрал Ильина, почувствовав, что в этой роли можно только тонким внутренним ходом, без внешних проявлений, рассказать об этом человеке. Когда я приехал на съемки, я сказал Хотиненко, что не до конца понимаю свой персонаж, не могу его для себя объяснить. На что Хотиненко мне ответил: «Я тоже. Мы будем искать его постепенно, от кадра, к кадру».

Н.Балынина. И в процессе этих поисков он вам помогал?

С.Маковецкий. Конечно. Кроме того, перед съемками бывают беседы с режиссером. Я делюсь с ним своими мыслями о сценарии. Режиссер может согласиться или переубедить меня, но, как правило, в таком разговоре находятся точки соприкосновения.

Н.Балынина. А спорить с режиссерами вы не любите?

С.Маковецкий. Я спорю иногда, доказываю... Но если вижу, что мы не можем договориться, я все-таки наступаю на горло собственной песне и говорю себе: «Это его фильм».

Когда я прочел сценарий к «Пьесе для пассажира» — сразу увидел эту простую и гениальную историю и понял своего персонажа. Я говорил Вадиму Абдрашитову и Саше Миндадзе о своих ощущениях по поводу роли, и они со мной соглашались. После этого, когда мы начали снимать, мы не просто репетировали, а рассуждали на тему вины. С Игорем Ливановым, моим партнером по «Пьесе...», мы в Одессе ходили и разговаривали, быть может, впервые в жизни на серьезные темы: о том, что касается наших персонажей и нас самих, о том, можно ли предъявлять счет нашему обществу или все-таки мы не имеем такого права, потому что это удел Господа Бога.

Н.Балынина. Вы себя уютно чувствуете на съемочной площадке?

С.Маковецкий. У каждого актера существует психологический зажим перед камерой, перед толпой людей. Чтобы этот зажим преодолеть, надо на репетиции сыграть на полную катушку, иногда даже наиграть, чтобы нащупать те «болевые точки», на которых строится персонаж. Как говорится, не наиграешь — не сыграешь, тем более что наигрыш — это всегда поиск. Я предпочитаю импровизацию. Многие режиссеры уже знают, что я не люблю репетировать. Даже если я что-нибудь удачно придумываю во время репетиций, это ведь надо потом повторить несколько раз. И в какой-то момент дается команда

ОБЩИЙ ПЛАН

Общий план, где взаимоотношения элементов предписаны бытием, а не отношениями.
Сергей Эйзенштейн

На киноэкране, когда глаз сфокусирован на световой точке и наш взгляд ничем не отвлекается, общий план обладает очень большой силой воздействия.
Ингмар Бергман

Мое пристрастие к общим планам связано с заботой о композиции, о положении каждого персонажа на фоне ландшафта.
Питер Гринуэй

Общий план – это качество картины, это возможность организовать жизнь в кадре таким образом, чтобы за ней было интересно следить.
Никита Михалков

ГЛУБИННАЯ МИЗАНСЦЕНА

Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах декорации дает огромное обогащение изобразительных ресурсов оператора и режиссера.
Михаил Ромм

Чем дальше я углубляюсь в хитросплетения режиссерской профессии, тем больше склоняюсь к глубинным мизансценам. Все более и более я отказываюсь от соединения двух актеров в кадре, послушно сидящих как будто перед аппаратом у фотографа.
Жан Ренуар

«мотор!», а мне вдруг становится скучно...

Н.Балынина. А как вы себя ощущали на съемках «Макарова»?

С.Маковецкий. Скажем так: во всей истории моего персонажа мне не хватило его предыстории. Мы не знаем, какой это поэт, а для меня было важно понять, талантливый он или нет, чтобы знать, что он теряет, перестав писать. Мне необходимо познакомиться с персонажем, а тут мы с Хотиненко не договорились. Он сказал, что его не особенно интересует, каким Макаров был «до». Идет человек, посвистывает и вдруг покупает пистолет. Но это тот случай, когда я не уверен, прав я или прав режиссер. Результат, как говорится, налицо: картина хорошая, многие зрители ее любят; она принесла мне много наград. И люди говорили, что мне все-таки удалось сыграть этого поэта, объяснить, какой это был человек.

Н.Балынина. Вы часто довольны тем, что получается в конце концов?

С.Маковецкий. Мне нравится сам процесс работы. Были случаи, когда я был разочарован результатом. С Олегом Тепцовым на съемках фильма «Посвященный» мы отлично понимали друг друга, несмотря на то что работали в сложном жанре. Я играл Лешу-Мясника, и Тепцов предложил мне придумать что-то в монологе, когда мой герой рассказывает, какие существуют разделы мяса: тамбовский, московский, для себя, для людей... Я сказал Тепцову: «Что, если во время этого монолога я буду танцевать 32 фуэте под музыку из «Дон Кихота»?..» Мы сняли несколько дублей, и я действительно выполнил эти 32 фуэте и сказал весь текст. Это был очень смешной кусок. Но Тепцов оставил поясной план, и все впечатление пропало. И у многих других актеров в этом фильме были вырезаны некоторые удачные «выявленческие» куски.

Н.Балынина. Есть такие роли, какие вам хотелось бы сыграть, но до сих пор по разным причинам не удавалось?

С.Маковецкий. Может быть, вам это покажется странным, но у меня нет роли, о которой я бы мечтал. Есть жанры, в которых я хотел бы сняться. Например, в настоящей комедии. Еще лучше, если бы она оказалась музыкальной. Я хотел бы сняться в какой-нибудь замечательной мелодраме: чтобы были Он и Она, чтобы зал рыдал. А что касается конкретных ролей... Когда я только поступил в театр, у меня была серьезная заявка на классический репертуар: на Островского, Гоголя, Чехова. Эти роли за шестнадцать лет моей работы в театре не пришли, и, наверное, многие не придут никогда. Я не сыграл Хлестакова, сыграли его другие актеры: в театре — Максим Су-

ханов, в кино — Евгений Миронов.

Был один сценарий, который очень заинтересовал меня, — «Время танцора» Александра Миндадзе. Но Миндадзе и Адбрашитов посчитали, что герои сценария должны быть помоложе, им должно быть двадцать пять — двадцать шесть лет. Раньше для каких-то ролей я был молод. Для этой оказался стар.

У меня еще не было той роли в кино, которая позволила бы сыграть такими красками, какими я играю в театре. Роли в театре у меня посильнее «киношных» — например, царевич Алексей из спектакля «Государь ты наш, батюшка» или Илья из «Рогатки». Но сожаление о чем-то несделанном кажется мне худшим состоянием человека.

Н.Балынина. У каких режиссеров вам хотелось бы сняться?

С.Маковецкий. Я с удовольствием работал бы с теми, с кем уже встречался: и с Абдрашитовым, и с Хотиненко, и с Алексеем Балабановым, и с Александром Прошкиным, и с Сергеем Урсуляком. Урсуляк замечательно снял свой второй фильм «Летние люди», по «Дачникам» М.Горького.

Н.Балынина. Когда вы чувствуете, что плохо сыграли, но режиссеру нравится, вы его просите переснять?

С.Маковецкий. В этом случае я всегда умоляю режиссера дать мне попробовать еще раз. И хороший режиссер говорит: «Стоп! Актер просит еще один дубль».

РАКУРС

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важнейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофически устарело. Это прием, который остался приемом в силу своей откровенной нарочитости.

Андрей Тарковский

Применение ракурсных съемок портретов часто придает особое значение, особую характерность. Считается, что, снимая человека снизу, мы получаем его на экране важным, гордым, значительным, а снимая сверху, — задавленным, пришибленным, «убитым.

Лев Кулешов

КАМЕРА

Современный кинематограф научил меня тому, что его религия — кинокамера.

Жан Ренуар

Камера совсем не сочувствует персонажам.

Питер Гринуэй

Камера — это замочная скважина, через которую вы можете увидеть человеческую сущность.

Йос Стеллинг

ВЛАДИМИР ИЛЬИН:

«МНЕ С РЕЖИССЕРАМИ ВСЕГДА ВЕЗЕТ...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Э.ЛЫНДИНА

Эльга Лындина. Принято считать, что актер полностью зависит от режиссера, от его профессионального уровня. Разделяете ли вы эту точку зрения?

Владимир Ильин. Мы, артисты, люди ведь безграмотные. Я про себя говорю: я — безграмотный. Но постепенно играешь, снимаешься в кино — и читаешь, читаешь хороших писателей, с классиками общаешься. Словом, образовываешься. Я в «Банкроте» Островского играл. Говоришь чужими словами, но они вроде и твои уже. Мне в Маяковке запомнилось, как наш профессор Гончаров о художественной правде говорил: «отобранная правда». Верно это — «отобранная...».

От Женечки Цымбала многое узнал, он по первому образованию историк. Я у него в «Защитнике Седове» снимался. Как с ним интересно было — слушал его, как будто из класса в класс переходил.

Мне с режиссерами всегда везет. Я когда-то и представить себе не мог, что с Никитой Сергеевичем Михалковым буду работать. Лет двадцать назад я посмотрел «Рабу любви» — вышел, хотел Михалкову телеграмму дать: «Спасибо, что вы так снимаете!» Потом встретился с ним и себе не верю: это я, который им в кинозале восторгался, у него же снимаюсь? Неужели мне такое счастье вышло?

Первый раз играл у него в картине «Вспоминая Чехова». Он мне пантомимой показывал — как, что... Текста там было — страшно вспомнить. Я до этого никогда столько текста не мог выучить. А у Михалкова выучил, произнес. Конечно, благодаря ему и партнерам моим дивным: «папе Севе» Ларионову, Ирочке Купченко, Гарику Леонтьеву. Какие артисты! Подсказывали мне что-то. Монолог у меня там есть на пятнадцать минут. Пятнадцать минут на одном плане болтаю... Я-то моноспектакли ненавижу. Совершенно ненавижу. Как можно одному актеру на два-три часа занимать собой внимание? Хотя, может, и есть такие гениальные люди? Для себя этого не понимаю.

Играю в этом фильме критика, сценарий нам Владимир Яковлевич Лакшин писал, что говорить! Снимали в одном павильоне, все сидим, сидим и ба-ба-ба... По-моему, естественно получалось.

С гонорара за эту картину я жене морозильный шкаф подарил, называется он у нас «Никита Сергеевич». Костюм у меня с фильма Сергея Жигунова, машина — от газаровской картины.

Никита Сергеевич меня и в «Утомленные солнцем» позвал — Кирика играть. Я ему говорю: «У меня два-три штампа для Кирика есть». Отвечает: «А мне это и надо». Снялся... Сейчас Михалков как будто опять мне рольку обещает в новой картине. Ох, жду...

Э.Лындина. Вы работали со многими режиссерами. Чья творческая манера вам ближе?

В.Ильин. Режиссеры мои удивительные. Все. Мне их Господь посылает. Иногда спрашивают: «Вова, а кто тебе самый близкий?» Или «самый любимый»?! Странный вопрос. В поле цветы собираешь — так разве можно выбрать самый лучший цветок? Они же все красивые, прекрасные.

В. Ильин в фильме «Дорога» (реж.В. Хотиненко)

В «Ревизоре» тоже было очень хорошо сниматься. Великолепная атмосфера сложилась. Сережа Газаров снимал. Он — один из моих любимых артистов. Как и Витя Павлов. Эксцентрики... Собрать бы всех эксцентриков, картину с ними сделать — что бы это было! А Лазарев Александр как в эксцентрике работает? Класс. Вроде всегда героев играет, а как эксцентрические роли делает! Я видел. И Ромашин Анатолий Владимирович тоже... Красивые мужчины, и не боятся в этом жанре работать.

Я охотно к Газарову пошел. Собрал он нас всех на «Мосфильме». Смотрю — одни мастодонты, и все мои любимые. Сижу с ними, уши у меня сразу в два раза выросли против прежнего, стараюсь к ним пристроиться.

По тексту мы долго не начинали говорить, дня три, четыре, может, и все пять вокруг толковали. Потом как-то эти дни вдруг кончились, хотя к пьесе так впрямую не прикоснулись. Оговариваем, оговариваем, притираемся друг к другу. Я все с удовольствием наблюдал — чувствую, у меня какие-то новые ноты зазвучали.

Позже с радостью сорвались из Москвы, в Прагу поехали на «Баррандов» снимать. Там же в два раза дешевле выходит. Я когда думаю, с какими мэтрами работал, душа моя поет: Михалков, Неёлова, Янковский, Жарков, Гердт, Женечка Миронов, Джигарханян... Никого бы не забыть...

Очень дружим с Володей Хотиненко. Я у него почти во всех картинах снимался. Начинает он фильм, говорю ему: «Ты меня возьми, даже если просто доски таскать надо». А он мне: «Ладно, что-нибудь придумаем». В его «Рое» — одна из самых моих любимых ролей, дурачок такой деревенский. Сценарист его мне нравится — Валера Залотуха. Я так считаю: во-первых — автор, во-вторых — режиссер. Актер — это уже в-третьих. Наверное, многие не согласятся.

Валера Залотуха мне Лескова открыл. Какой писатель! Очень простой — просто, просто пишет.

У Лескова удивительно жизнь рассказана. Дурачки у него люди, мы ведь в самом деле дурачки. То есть не дурачки: у нас сердцем понимают больше, чем умом. Наверное, хорошо соединить одно и другое. Но как? Читал недавно сценарий «Сибирский цирюльник» Н.Михалкова и Р.Ибрагимбекова в одном журнале. Там фото актерских проб напечатаны: Мэрил Стрип и Олег Меньшиков. Мэрил — потрясающая артистка. Смотрю на нее в кино — почему она так сыграла в этот момент? Так что просто обалдеваешь, даже не до восторгов. Потом уже приходит — что же это за чудо такое! Она живая, как вода: одно в другое перетекает, перетекает... Мне кажется, играет, как стихи пишет.

Еще у них один классный артист, красавчик такой с челюстью, Микки Рурк. Видел его в одном фильме, где он чистую пьянь играл. Но с великой любовью. Герои — два бухарика, а как любят!..

Э.Лындина. Вы любите репетировать? Или предпочитаете импровизации на съемочной площадке?

В.Ильин. Репетиции люблю особенно. Главное, на репетиции придумать, а уж потом покатится, покатится. Я сам процесс люблю больше всего.

В этом смысле у Михалкова сниматься — одна радость, что-то огромное в душе поселя-

ется. Никита Сергеевич такой высокознающий, высокообразованный. И добрый. Всех любит, с кем работает. Помогает, обласкивает. У него на площадке нет ни одного человека, кто бы в сторону смотрел, у него все вместе. Все! Даже «светики», которые за камерой стоят.

Я ведь актер театральный, мне надо для кого-то работать. Камера — она холодная, а мне реакция нужна, жду ее. Попал в яблочко — значит, прореагирует человек. В кино играю для «светиков», для помрежей, в общем, для группы. А у Никиты Сергеевича вся группа — будто для тебя, а ты — для них. Как же не выдать, если этого от тебя ждут? И по-доброму ждут, сердца у всех открытые.

Я думаю, Михалков — магический человек. Он всех заводит. Еще Володя Хотиненко такой же. Конечно, у всех свои заморочки, но какое счастье вместе с ними придумывать... Потом снимут — и все уже для зрителей. Премьера, прокат, им все отдано.

У меня еще один любимый партнер есть, Олег Меньшиков, я с ним два раза снимался. Давно это было, первый раз — в «Моем любимом клоуне». Напрямую к зрителям выходили, будто мы на самом деле циркачи. В Киевском цирке съемки шли. И мы — на арене, прямо во время представления, со всеми акробатами, дрессировщиками. Оператор — Игорь Бек, рисковый парень! Выступала знаменитая группа Волжанских, они под купол забираются, и Игорь вместе с ними.

Зимой был у нас с Олегом эпизод — снимались в санках, летели вниз с огромной горы. Игорь Бек ложился к нам на санки спиной к движению. И снимал. Отчаянный человек.

Между прочим, в Киеве мы работали в апреле 1986 года. Конец месяца. В Чернобыле взрыв, а люди ничего не знают. Все рядом — и полное молчание. Потом вдруг горничная говорит нам: «Ребята, вы осторожнее...» А мы с рыбалки явились, рыбы наловили, чехонь и прочее. Про рентгены-то эти ничего не знали. Не понимали, что это... Игорь Бек воспротивился: «А чего нам рыбу выбрасывать? Давайте сюда...» Поджарили, сожрали...

Позже в гостиницу нашу начали детей привозить с такими синими шейками. Мужичков тоже сине-белых... Цирковые артисты просят меня: «Вовка, отвези наших детей в Москву...» Где там! Нас с Олегом еле-еле в какой-то вагон пихнули, мы стоя до дома ехали. И только после все про этот кошмар узнали.

Я последствия чувствую, сказывается.

В Сочи на последнем кинофестивале было шесть фильмов с моим участием. Подходят ко мне, говорят: «Ты самый снимающийся актер». Так я же в театре не работаю! А недавно вообще полгода не снимался, два прожекта лопнули, сейчас это сплошь и рядом.

Подобрала меня Светлана Сергеевна Дружинина, она делает многосерийку про русских императриц XVIII века, огромный фильм, сплошное «бабье правление», с 1725 года — после смерти Петра Великого и до конца века. Подобрала меня и сказала: «Ты по отчеству Адольфович, будешь у нас немца играть». Немец — это вице-канцлер Остерман. Дружинина меня одной фразой заинтересовала: «Остерман сидел на стуле, когда его казнили». Он ходить не мог. Хитер был немыслимо. Как только опасная ситуация, сразу линял: «У меня живот болит», «Нога болит...» Всегда что-то выдумывал. Потом на самом деле обезножил, поэтому его на казнь на стуле принесли. Здорово!

Роль для меня неожиданная — в буклях. Раньше я в исторических картинах никогда не играл. Жена моя Зоя обожает исторические фильмы, мы вместе все серии «Гардемаринов» смотрели. Это правильно, что они — самые популярные. Нельзя, чтобы кино было все время только всерьез. Надо, чтобы еще и игра была со зрителями.

Дружинина и Зою мою снимать хотела — женой Остермана. Его супруга была на нее чем-то похожа. В профиль. В руках его держала. Зоя отказалась, конечно. Она из театра давно ушла, еще когда Любимова травить начали. Она и художник Давид Боровский первыми подали тогда заявление.

Сейчас Зоя — регент в церковном хоре, там тепло, спокойно. Душа у нее успокоилась. И у меня.

У нас в жизни часто матом разговаривают. Я тоже раньше грешил, случалось чуть-чуть. Потом подрос. Один старец сказал мне: от мата земля на пять пальцев под ногами прогорает. Особенно, когда имя матери поминается. О Божьей матери забывать нельзя.

Все страдальцы. Все... Кто-то этого не показывает, держит американскую улыбку. Да только все мы — страдальцы...

ПОЛИНА КУТЕПОВА:

«МНЕ НЕ НРАВИТСЯ, КОГДА АКТЕРЫ СУЩЕСТВУЮТ В КОНЦЕПЦИИ РЕЖИССЕРА КАК МАРИОНЕТКИ»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Е.ИСТОМИНА

Екатерина Истомина. Принято считать, что актер полностью зависит от режиссера — от его выбора и от его профессионального уровня. Разделяете ли вы эту точку зрения?

Полина Кутепова. Да, я полностью разделяю эту точку зрения. На мой взгляд, более зависимой профессии, чем актерская, не существует. Ты можешь сам что-то искать, что-то нарабатывать, но реализовать то, что ты накопил, то, что ты умеешь, может только режиссер. Конечно, есть такие актеры, которые могут развиваться самостоятельно. Но большинству нужен человек, который бы вел их.

Е.Истомина. Может ли актер эмансипироваться от режиссера и быть единоличным автором своей роли?

П.Кутепова. В моей небольшой практике такого случая не было. Мне кажется, что плохо, когда актер и режиссер не договорились, как будут работать. Значит, у них нет взаимоотношений, взаимопонимания... Я всегда должна понимать, что режиссер от меня хочет, и должна научиться его образу мышления.

Е.Истомина. Скажем, когда вы работали у Г.Н.Данелия, говорил ли он вам: «Делайте только то-то и то-то, потому что мне необходимо снять именно так»? Вы сами предлагали ему что-то, спорили?

П.Кутепова. Спорила! Мы с ним в «Орле и решке» практически заново переписали мою роль. Но это был прежде всего творческий диалог. Не было такого, чтобы я где-то что-то сама с собой репетировала, а потом только показывала режиссеру и он говорил, так или не так... Но в принципе, я думаю, что такое вполне возможно — ведь все зависит от природы актера. Все сугубо лично, но в моей природе, по-моему, такое невозможно. Мне необходимо советоваться, проверять какие-то вещи, спорить. Я, наверное, не обладаю пока еще той степенью уверенности, самостоятельности, чтобы никого не слушаться.

Е.Истомина. А с Данелия вы нашли общий язык? То, что он вам предлагал, вас устраивало?

П.Кутепова. Да. Он очень актерский режиссер. Он терпелив и доверяет актеру. Допустим, идут репетиции, вот-вот наступит съемка, но если Данелия чувствует, что актеров что-то не устраивает, он отменяет съемки. И будет снова и снова репетировать. Он подчиняет весь съемочный процесс актеру. Для актера — для меня, например, — очень важно чувствовать, что ему доверяют. Данелия всегда поддерживает твои собственные поиски. Он никогда не рубит на кор-

П. Кутепова в фильме «Орел и решка» (реж. Г. Данелия)

ню, и в этом смысле с ним очень легко.

Е.Истомина. Если вам попадется режиссер, который будет «рубить», согласитесь ли вы с ним работать, зная этот факт?

П.Кутепова. Конечно, это же моя профессия! Когда мы работали с Годаром, он высчитывал все буквально до миллиметра. Пока актер не сделает именно так, как хочется Годару, тот будет снимать, снимать и снимать сотни дублей... Но это, конечно, постановочное кино. Только потом, когда я внимательно посмотрела другие годаровские фильмы, я увидела, что за счет беспрекословного подчинения актеров режиссерскому рисунку возникает поразительный эффект. Я заметила, что у Годара все актеры существуют в одной стилистике. Они получаются чуть похожими друг на друга. Годар просто упорно направляет их в свой язык. Он, скорее всего, диктатор.

Е.Истомина. Данелия репетировал с вами дотошно, до мельчайших подробностей? Вы могли предпринять что-то свое, личное?

П.Кутепова. Все зависело от снимаемой сцены. Если я сама была уверена, что чувствую эту сцену, я отпускала себя. А если нет, если чего-то не чувствовала, не ощущала, то пряталась за режиссера и исполняла дотошно.

Е.Истомина. Были ли у вас случаи, когда, на ваш взгляд, режиссеру не хватало профессионализма?

П.Кутепова. Нет, такого не было. Скорее, у меня могло не хватать профессионализма. Мне невероятно повезло, что я с самого начала встречала очень профессиональных режиссеров. Данелия, Досталь, Аранович... Это большие мастера, у которых учишься.

Е.Истомина. Неудача не ввергает вас в состояние депрессии?

П.Кутепова. Ввергает, еще как! И часто! И это хорошо, потому что ес-

ли человек доволен тем, что он делает, — вот это уже плохой симптом. Значит, он все умеет и ему пора прекращать работать. Зачем же повторяться? Надо идти дальше.

Е.Истомина. С кем из режиссеров вам хотелось бы поработать?

П.Кутепова. Я недавно смотрела фильмы Лео Каракса. Меня поразило, насколько подробно у него существуют актеры. Они очень свободны. Этот режиссер понравился мне именно тем, как он работает с актерами. Что говорить, хорошее актерское кино... И я предпочитаю актерское кино. Мне не нравится, когда актеры существуют в концепции режиссера как марионетки. А вообще в последнее время мне очень хочется сняться в каком-нибудь хорошем детективе, в каком-нибудь «экшене».

Е.Истомина. Что бы вы хотели сыграть?

П.Кутепова. Все! Попробовать хочется все, кроме вульгарных и пошлых ролей. Как-то не тянет меня в такую «поэтику» жизни... Красота «дна» мне неинтересна.

Е.Истомина. Встречались ли вам режиссеры, которые открывали бы в вас что-то вопреки наработанному имиджу?

П.Кутепова. Петр Наумович Фоменко, например, мастер содрать с тебя наработанный имидж. И я считаю, что с актерами только так и надо работать. Необходимо, чтобы режиссер помогал тебе найти что-то новое, а не просто эксплуатировать старое.

Е.Истомина. Вы никогда не просили дубля для себя?

П.Кутепова. Просила. Были такие моменты, когда я упрашивала Георгия Николаевича: один дубль я сыграю так, а второй по-другому. И какой из них ему больше понравится, тот и войдет в фильм. И он на это спокойно шел.

Е.Истомина. Вы дорожите своими ролями?

П.Кутепова. Был один очень показательный, на мой взгляд, случай на картине «Орел и решка». Там снималась одна сцена, важная для моей героини, и я так ее сыграла!.. А потом Георгий Николаевич сказал, что вырезал ее. Жалко было ужасно. Но Данелия объяснил мне, что из-за этой сцены фильм не складывается, не возникает цельности. Объяснил как-то по-доброму, по-особенному. И я поняла: в сущности, не очень важно, что именно остается на экране. Главное, что ты это сделал, ты сумел. Внутри-то это все равно остается. И обязательно проявится, всплывет в чем-то другом. Не надо слишком дорожить, слишком уж трястись над какой-то ролью.

СВЕТ

Без правильного распределения света на снимаемых в кадре объектах нельзя получить выразительного художественного кадра...

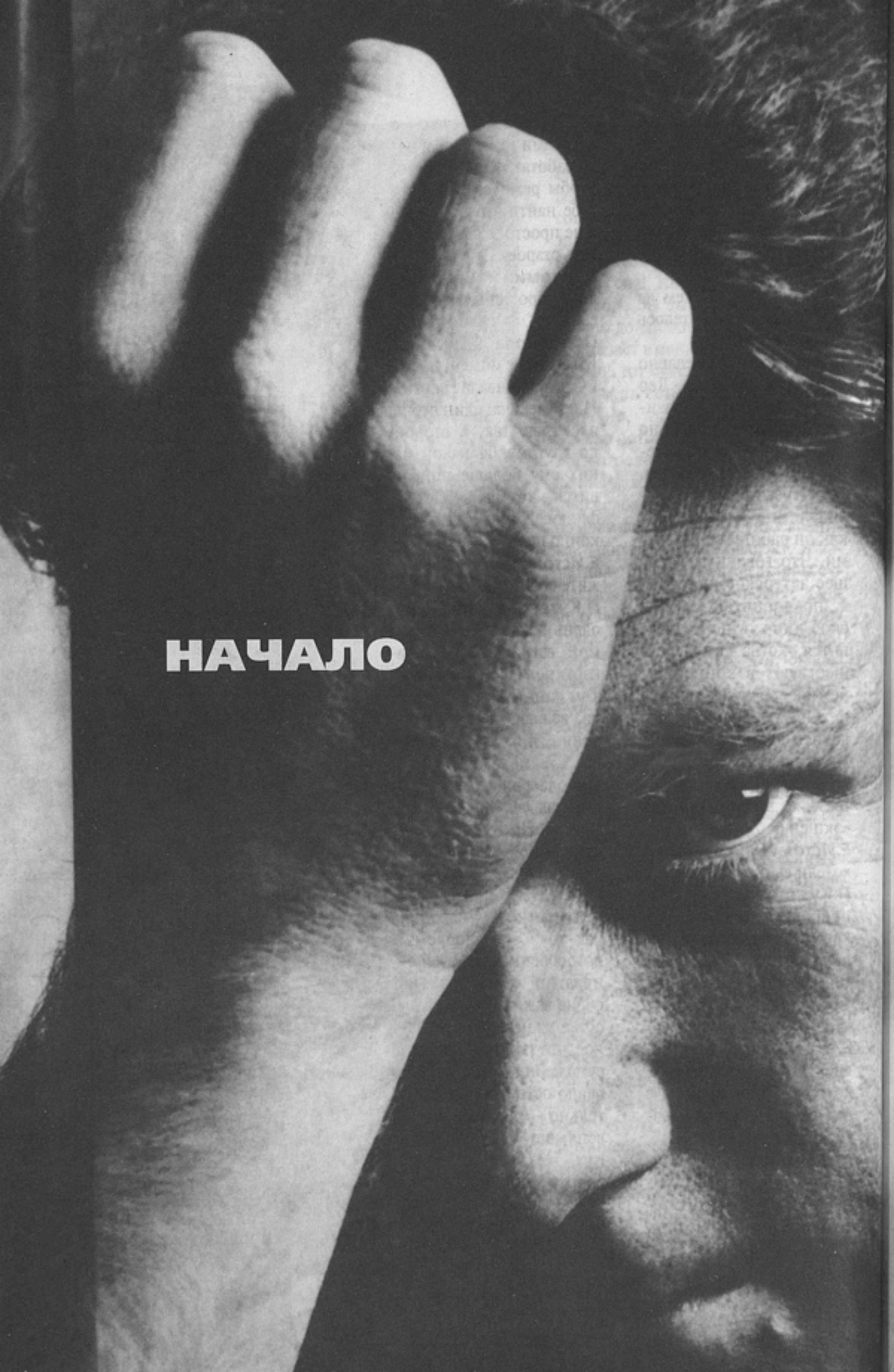
Свет в кадре должен быть оправданным.
Лев Кулешов

Для меня свет в кадре определяет все.
Ингмар Бергман

Надо смягчать, добавляя немного света там, где слишком много тени и все может утонуть в темноте, и надо рассеивать ослепительный свет, который может все уничтожить.
Жан Ренуар

Мы оба[1] безраздельно захвачены проблематикой света. Мягкого, опасного, мечтательного, живого, мертвого, ясного, туманного, горячего, резкого, холодного, внезапного, мрачного, весеннего, льющегося, изливающегося, прямого, косого, чувственного, покоряющего, ограниченного, ядовитого, успокаивающего, светлого света...
Ингмар Бергман

[1] Ингмар Бергман и Свен Нюквист. — *Прим. ред.*



НАЧАЛО

КЕННЕТ БРАНАХ

RADA

Воскресенье потихоньку близилось к концу. Наутро мне предстояло начать занятия в RADA (Королевская академия драматического искусства). Мне было тревожно и одиноко, но в то же время я чувствовал, что готов на любые муки.

Мои кошмарные предчувствия относительно первого дня учебы сбылись лишь наполовину. Я не проспал и не застрял в метро, но зато — о ужас из ужасов — пришел в класс первым. Привратник показал мне, как регистрировать время явки: в RADA не терпели опозданий.

После занятий по движению, речи и музыке, а также обеда мы наконец-то занялись своим прямым делом. Для постановки нам было предложено «Пробуждение весны» Ведекинда. Мне достался длиннющий монолог персонажа по имени Ганс, который почти всю пьесу занимался мастурбацией в туалете (не спрашивайте, почему меня сочли самым подходящим для этой роли, — сам не знаю). Произнося свой пылкий монолог, Ганс все больше и больше увлекался — я последовал его примеру и к концу первой недели занятий орал так, будто хотел докричаться до галерки римского Колизея.

— Помните, он сидит в туалете один, боясь, что его услышат, — прошептала мне Джейн Хауэлл, наш режиссер.

— А-а.

С каждым новым днем первого семестра RADA все больше завладевала моей жизнью. Это учебное заведение требовало тебя всего, без остатка. С 10 утра до 6 вечера — занятия, а вечером — то репетиции, то консультации, то уроки пения. Даже по субботам мы не бездельничали: утром часто работали, а затем отправлялись в один из двух театров Академии — смотреть спектакли выпускников. Мы покидали Академию лишь ради того, чтобы поспать. Такой расклад меня вполне устраивал: жадно впитывая огромное количество знаний, я не успевал даже скучать по родному дому. К тому моменту, когда опомнился и заметил, что первый семестр подходит к концу, я успел сделаться заправским лондонцем.

В течение семестра мои недостатки были разложены по полочкам и зафиксированы во всех своих ужасающих подробностях. Меня, точно дикую лошадь, «объезжали» — но, скорее, мне казалось, будто меня «переехали». Преподавательница движения и ее коллеги втолковали мне, что я неспосо-

---

Фрагменты. Публикуется по: B r a n a g h Kenneth. Beginning. New York, 1989.

бен ни ходить, ни стоять, ни сидеть. Из чего я заключил, что мое будущее амплуа будет крайне узким.

Но особенно меня донимали педагоги по технике речи. Как-то раз я удачно (на мой взгляд) перевоплотился в доблестного Готспера. То был монолог из первой части «Генриха IV», начинающийся словами: «Я в пленных, государь, не отказал вам». Из книг я узнал, что свойственное моему персонажу «косноязычие» одни актеры предпочитали выражать через акцент шотландских углекопов, а другие (например, Оливье) через заикание. Со свойственной мне тягой к оригинальности, я выбрал последнее. Роскошный вой отчаяния очень украсил строчку «Он меня в-в-в-взбесил».

Сработало, как часы. Класс затаил дыхание. Но Роберт Палмер, отличный преподаватель, с голосом, созданным для томной радиорекламы шоколада, среагировал уклончиво:

— Чудесно, превосходно, очень мощно схвачено. Парочка замечаний.

И тут же выпустил когти:

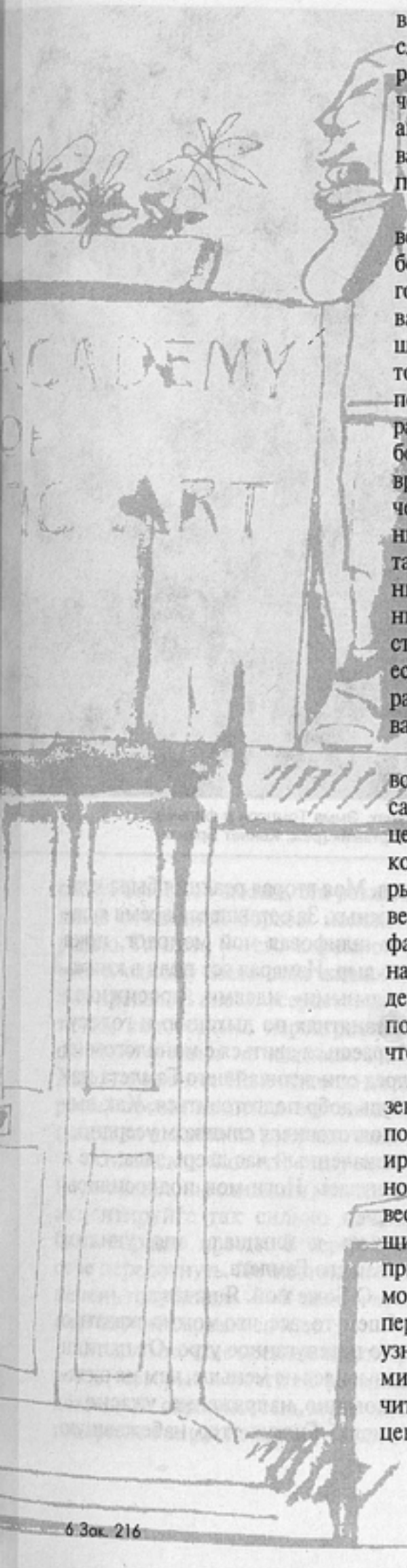
— У вас катастрофически онемела челюсть, Кен. Поосторегитесь — иначе потеряете всю гибкость гласных. Над вашими свистящими «с» следует поработать. А эти гортанные «л» выдают вас с головой. Мы ведь не хотим удовольствоваться ролями с региональной окраской? Дырявая спина — вот настоящая проблема. Она не дает вам владеть ребрами и усугубляет эту вашу ужасную морскую походочку. Также смею предположить, что вы много выиграете, если сможете уравнять звучание гласных. Нельзя ведь, чтобы короли разговаривали наподобие крестьян? Ну, хорошо. Следующий монолог, пожалуйста.

Будем справедливы: ни Палмер, ни его коллега по преподаванию техники речи Джеффри Коннор ни в коей мере не пытались «стандартизировать» нас. Их критика всегда была конкретной, они не стремились поставить легендарный «выговор RADA». Правда, нас заставляли твердить всякие нелепые фразы, например: «Звук густой, звучный, круглый, темный, гортанный», которые надо было произносить таким голосом, будто кого-то соблазняешь. Не могу придумать сентенции, которая была бы менее уместна для этой цели.

Медленно, но верно я осознавал, что такое «исполнять роль»: создавать, творить всякий элемент текста, а не просто наобум вставлять вызубренные интонации и манеры других актеров. Нет, я ничего не имею против воровства. Я и сам все время ворую — и из жизни, и у других актеров. Просто настоящий актер пересаживает подобные заимствования на свою почву, старается сродниться с ними.

Педагог Хью Кратвелл не уставал давать моим недостаткам ошеломляюще точные определения:

— Вы хотите стать отличным актером? Три главные составляющие: страсть, поэзия и юмор. Юмор у вас часто проскальзывает, хоть и не того сорта, который нужен. Страсть вам дается легко, зато в суть поэзии вы проникаете очень редко. Чтобы этого добиться, вам надо полнее отда-



ваться своей роли. Не расслабляйтесь, но все же постарайтесь забыть о своих технических умениях. Не всякому актеру я стал бы такое советовать, но вас это касается напрямую.

Я принимал упреки Кратвелла к сведению, но как же болезненно это было! Все мои годы в RADA меня преследовал голос Хью, произносящий: «Неправда, не верю». Не то чтобы его мнение было непогрешимо, но я полностью разделял убеждение Хью, что без ежовых рукавиц не превратишь позера-школьника в честного актера. Мы с ним никогда не спорили. И, как он тактично замечал, на сцене я никогда не казался вульгарным или равнодушным. Просто для некоторых ролей — то есть тех, которые я хотел играть, — артиста во мне следовало взять в клещи.

У Хью был великий дар говорить вслух то, что я знал и сам. Не важно, если 99 процентов публики, критиков и коллег в восторге от твоей игры, — стоит одному-единственному голосу разоблачить фальшь, неправду, несмотря на весь показной блеск и владение техникой, ты обязан повиниться и попробовать что-то поправить.

Всю жизнь я страдаю угрызениями совести. По любому поводу. Не знаю, может, это ирландская наследственность, но факт тот, что совесть — одна из определяющих сил в моем сознании, причем на сцене я никогда не мог вырваться из ее лап. За первые два семестра в RADA я узнал, что обладаю кое-какими способностями: хорошо читаю с листа и подражаю акцентам, много чего быстро схватываю, но иногда это только помеха. Обольщаясь своим внешним мастерством, ты постоянно рискуешь сорваться на халтуру.

Если я и попадал в эту ловушку, то бессознательно, но потом буквально разрывался от тоски и угрызений совести. Я знал, что это смирение с второсортностью, злоупотребление данными мне возможностями, и мне оставалось лишь работать, как вол, чтобы стать правдивее, лучше. Этот идиотский максимализм стал основным движущим фактором моей работы и карьеры. Похвалы вызывают у меня приступы иррациональной подозрительности: честно говоря, я так редко бываю доволен своей работой, что, услышав от кого-то одобрительные слова, впадаю в панику. Такая вот пуританская страховка от возможных неудач, на деле означающая, что искреннее упоение своими успехами осталось мне почти незнакомо.

Как бы то ни было, мазохизм мазохизмом, а работать надо. Владеть собой мне помогала другая наследственная ирландская черта — философское смирение с рюмкой в руке и привычной мантрой «А пошло оно все...» на устах.

Политика Хью Кратвелла состояла в том, чтобы отдавать студентов на волю самых разных методов и режиссеров. Однажды мне довелось прогуляться с завязанными глазами по Тотенхэм Корт Роуд, тщетно убеждая моего «партнера» перейти ко мне с той стороны улицы. Уж не припомню, какие уроки мы должны были извлечь из этого эксперимента, но я навсегда запомнил, что искусствен-

ное подавление органов чувств и крупные транспортные артерии несовместимы.

Большая жизнь началась для меня в конце второго семестра, когда я получил роль шекспировского Перикла. У меня был импозантный наряд — джинсы и белая футболка. Такова была общая униформа для всех занятых в спектакле. Моя мать сказала, что я выглядел старше всех — лет этак двенадцати на вид.

Все мы радовались возможности попытать свои силы перед настоящими, живыми зрителями. Увы, не могу сказать, что это помогло мне играть — я согнулся под бременем своей роли, которая не соответствовала ни моему возрасту, ни опыту. Сцена примирения между Периклом и Мариной — одна из самых трогательных в мировой драматургии. В ней я попался в капкан, красноречиво описанный Гильгадом: я сыграл всю сцену, обливаясь неподдельными слезами, искренне и глубоко взволнованный, — но все пропало втуне, так как зрители не могли разобрать моего нечленораздельного бормотания.

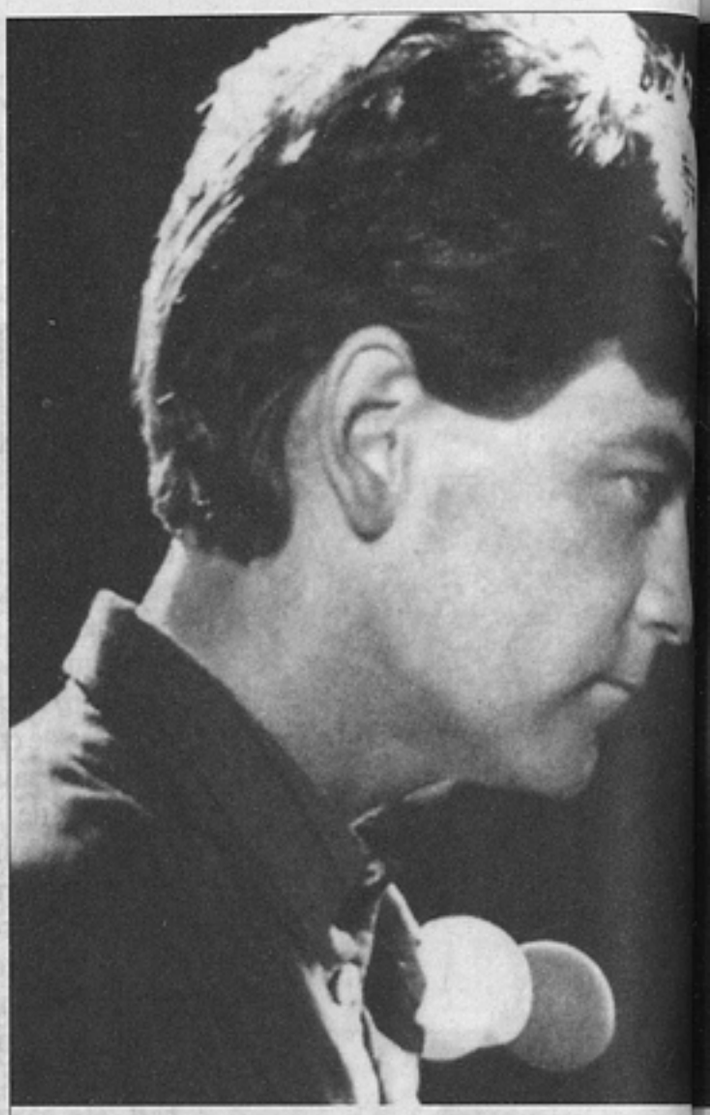
По случаю 75-летия RADA нас должны были почтить визитом королева и принц Филип. Планировался студенческий концерт. Хью поинтересовался, нет ли желающих прочесть монологи из Шекспира или выступить с какими-то иными сольными номерами.

Я явился к Хью с самой что ни на есть избитой идеей:

— Можно, я попробую сыграть чуть-чуть из Гамлета?

Хотя меня никак нельзя было назвать любимым студентом Хью, он, видимо, был тронут моим энтузиазмом и упрямством, так как принялся дотошно репетировать со мной монолог «О, что за дрянь я, что за жалкий раб». Работа проходила в два этапа: вначале он указывал, на каких фразах и словах сделать ударение, а потом убеждал меня забыть обо всех смысловых ударениях и удивиться тексту как незнакомому. Метод оказался плодотворным, и после второй репетиции Хью сказал: «Да, монолог уже вырисовывается. Знаете что, в понедельник Джон Гилгуд (президент Академии) придет сюда обсудить детали королевского визита. Мы могли бы попросить его послушать ваш монолог. Что скажете?»

«О, это было бы здорово», — безо всякого моего участия выговорили мои губы, пол под ногами поплыл. С того самого момента, когда я начал читать о театре, Гилгуд стал одним из



Кеннет Бранах, Эмма Томпсон в фильме «Дважды мертвый» (реж. Кеннет Бранах)

моих кумиров. Моя вторая реакция была худшей из возможных. За оставшееся время я самостоятельно шлифовал мой монолог, пока не стер его до дыр. Измарал все поля в книжке «блистательными» идеями, просиживал допоздна на занятиях по дыханию и голосу. Если уж собираешься явиться с монологом из «Гамлета» пред очи величайшего Гамлета нашего века, будь добр подготовиться. Как выяснилось, я подготовился слишком усердно.

И вот в назначенный час дверь зала, где я ждал, распахнулась. Ноги мои подкосились. Он! Во плоти.

— Насколько я слышал, мы увидим чуть-чуть из вашего Гамлета.

Этот голос. О Боже мой. Я начал.

И это, в общем-то, все, что можно сказать о моей игре в то перепуганное утро. От паники мой голос повысился не меньше, чем на октаву. Я играл скованно, напряженно, ужасно.

Когда я умолк, Гилгуд утер набежавшую

слезу. Бьюсь об заклад, его разжалобило зрелище отчаянной борьбы молодого актера с ролью Гамлета — его коронной ролью. Да мне и самому было себя жалко. Я знал, что это провал. В своем усердстве я вопил и метался, колоссально переигрывая. В общем, силенок у меня не хватило. Гилгуд, как и Хью, понял это. Но я никогда не забуду доброты, прозвучавшей в его голосе, когда он подошел и положил руку мне на плечо:

— Молодец. Кое-что получилось хорошо, но, в общем, вы слишком уж усердствуете. Не акцентируйте так сильно начало. Можно быть гораздо проще. В середине позвольте себе передохнуть. Не надо выделять «У *меня* и печень голубиная» — «У меня и *печень голубиная*» звучит гораздо сочнее...

Он дал мне еще несколько конкретных советов, которые я почти не расслышал, околдованный скромностью этого человека. Он говорил со мной не как с учеником, но как с коллегой-профессионалом — на равных. Его обаяние меня потрясло. Он удалился так же молниеносно, как и пришел, а я грузно плюхнулся на стул, раздираемый двумя чувствами — досадой от провала перед лицом бога английского театра и восторгом от его обаяния и добросердечия.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Моей первой актерской работе на телевидении очень помогла атмосфера в съемочной группе: то была великолепная команда преданных своему делу людей, трудившихся сообща и увлеченных пьесой. Царило ощущение молодости и новизны. Пол Сид был полон задора, Джимми Эллис — бодр, а Северо-Ирландское отделение «Би-Би-Си» гордилось тем, что наконец-то выпускает телеспектакль высокого художественного уровня. Пьеса была о жизни семьи, и съемочная группа тоже жила одной большой семьей — не без таких семейных неурядиц, как стычки и разлады, и все же скрепленная прочными узами любви. Наша работа убедила автора пьесы Грэма Рейда в необходимости написать продолжение — он понял, что потенциала хватит на целую трилогию.

На ходу я познавал специфику актерской работы на телевидении — единственный аспект нашего ремесла, упущенный RADA. Игра перед телекамерой часто определяется как «сдержанная», что предполагает следование нескольким правилам: меньше энергии вкладывать в голос, воздерживаться от широких театральных жестов, сохранять относительную статичность лица и тела. На деле этот процесс куда сложнее и тоньше. От актера требуется идеальное владение своей техникой: он должен наверняка знать, на чем сконцентрироваться, как спланировать краткие эмоциональные вспышки, когда дать себе волю. И все эти расчеты должны остаться для зрителя тайной — камера регистрирует малейшую фальшь. Я просто обомлел от того, как трудно правдиво сыграть характер или сцену перед камерой. Недостаточно чувствовать истину, недостаточно знать истинную подоплеку характера или сцены — надо еще суметь ее выразить.

Речь тут идет не о холодной, механической игре, с помощью которой часто удается изобразить внешнюю правду характера, но о ситу-

ации, когда иллюзия и реальность сливаются воедино, когда актер кажется не исполнителем роли, но реальным человеком. На этом уровне публика не замечает никаких ухищрений, никаких сознательных актерских приемов. Подобную игру можно видеть в «индивидуальных» спектаклях, когда звезда играет персонажа, который, по сути, является лишь продолжением ее экранной маски. Например, великолепный актер Дэвид Найвен в течение почти всей своей кинокарьеры исполнял роль Дэвида Найвена, звезды кино: отличия одного персонажа от другого казались незначительными на фоне его способности с полной естественностью выражать свою уникальную экранную индивидуальность. Характерные актеры могут делать то же самое с помощью костюмов и грима, преображаясь от фильма к фильму. В обоих случаях происходит чудо, от которого перехватывает дух, где бы ты ни находился — в кинотеатре или дома на диване перед телевизором. Это редкое волшебство, и я люблю, когда такое случается в кино или на ТВ.

Телеспектакль «С Билли говорить уже поздно» помог мне понять, что хорошо сыграть в телепостановке можно лишь с помощью всего коллектива. Я впитывал все, как губка. Я изучал, как движутся камеры, допрашивал Пола о тонкостях его режиссерского сценария, пытался узнать все, что можно, о практической стороне телевидения. Я хотел не превозмогать технические аспекты телевидения, но свыкнуться с ними, чтобы они не мешали мне играть.

ПРОБЫ К ФИЛЬМУ МИЛОША ФОРМАНА «АМАДЕЙ»

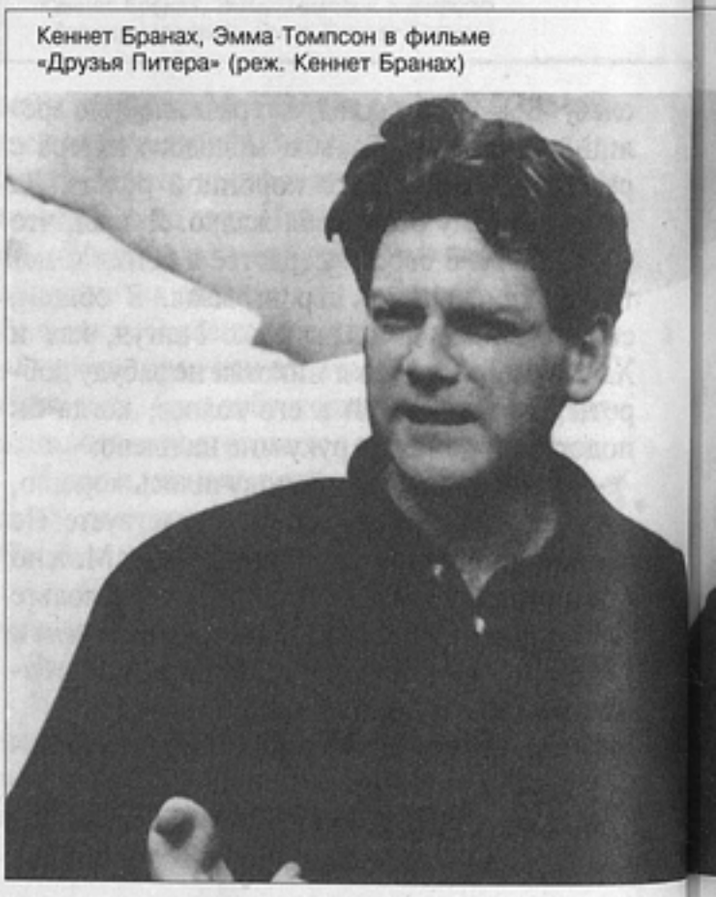
При всей моей неопытности я уже знал, что означает слово «ждать» на языке кино. В июле 1982 года мне довелось свести шапочное знакомство с режиссером Милошем Форманом и его продюсером Солом Зайонцем. Они готовили экранизацию пьесы Питера Шеффера «Амадей». Я, как и все актеры планеты, претендовал на роль Гамлета. Моцарт — хорошая «остановка» на этом пути.

Резюме образа Моцарта гласило: «Маленький рост, живость, детскость, обаяние». Живость и обаяние я мог изобразить, детскость — собезьянничать, но вот рост... Считается, что рост Моцарта равнялся примерно пяти футам четырем дюймам. Я (пять футов девять с половиной дюймов) всегда казался слишком высоким для ролей коротышек и слишком малорослым — для долговязых. А потому мне пришлось купить мокасины на плоской подошве и научиться ходить на полусогнутых ногах.

На первом прослушивании я выдал такую детскость, что едва мог связать два слова, а также рискнул изобразить смешок-кудахтанье шефферовского Моцарта. В общем, сыграл по полной программе.

Спустя неделю мне сообщили, что я прошел во второй тур конкурса, который должен был состояться через две недели, по приезде мистера Формана в Лондон. Я засел за изучение толстенной биографии Моцарта, одновременно слушая по плейеру его музыку. Также я еще раз перечитал пьесу Шеффера. Меня предупредили, что сценарная версия от нее значительно отличается, но, с характерной для кинокомпаний манией секретности, выдали для подготовки к пробам лишь несколько страниц.

В десять утра я явился в отель, где остановился Форман. Меня проводили в его номер. Форман стоял у окна, жуя сэндвич. Темные, зачесанные назад волосы, очки, выражение непреходящей тревоги на лице. Он говорил с

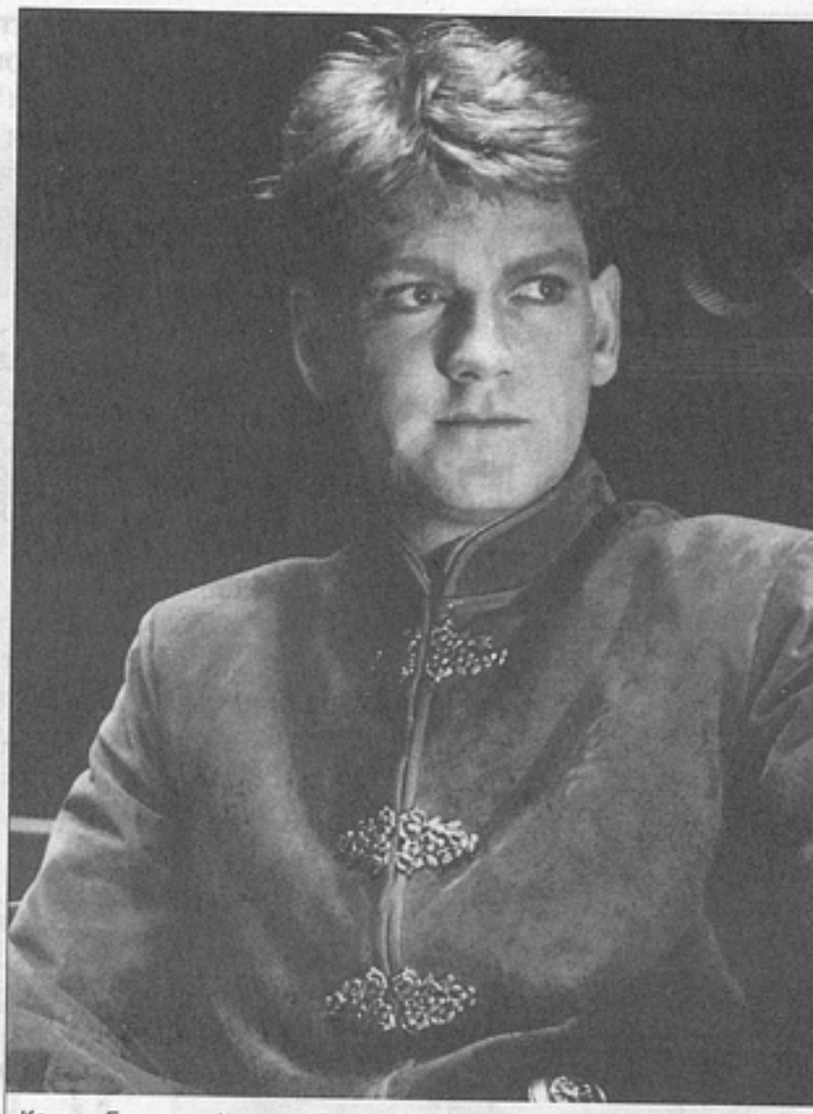


Кеннет Бранах, Эмма Томпсон в фильме «Друзья Питера» (реж. Кеннет Бранах)

тем очаровательным акцентом, который является прерогативой гениев мирового кинематографа.

В тот день мы пообщались очень мило. Мои партнеры — актеры и актрисы, исполнявшие роли жены, учителей и соседей Моцарта, — появлялись, зачитывали свой текст и исчезали. Когда выдавалась заминка, мы с Форманом просто разговаривали: о пьесе, об актерской работе, о его родной Чехословакии — словом, обо всем на свете. Читал я хорошо. Роль Моцарта — чудесный подарок для любого молодого актера, и я с увлечением взялся за нее. Форман комментировал каждый кусочек: тут слишком смешно, там слишком грустно, слишком густо и так далее. Я наслаждался всем процессом, так как режиссер, похоже, всерьез заинтересовался моей кандидатурой. Также мне было очень приятно играть с кумирами моей юности — героями журнала «Пьесы и актеры», которые явились пробоваться чуть ли не в полном составе. Такова уж притягательность масштабного американского фильма для английской актерской братии, что моими партнерами по читке оказались поистине великолепные актеры.

На следующее утро мне позвонили и пригласили прийти на пробы в пятницу. Либо



Кеннет Бранах в фильме «Генрих V» (реж. Кеннет Бранах)

меня решили поэксплуатировать в качестве бесплатного Моцарта, либо действительно заинтересовались. Также они потребовали точно ответить, буду ли я свободен для съемок в начале 1983 года. «Чисто для информации», — уклончиво пояснили они. Второй день прошел еще лучше. Я начал понимать, каким Форман видит своего героя. Отчаянно пытаясь сохранить самообладание, я все же так разволновался, что едва удержался от вопля: «Скажите мне, ну скажите, что роль — моя!»

В следующий понедельник разнеслась новость, что мной безо всяких шуток заинтересовались и, как только Форман опять окажется в Лондоне, состоится кинопроба.

Три недели спустя я, наряженный в парик и камзол, стоял в павильоне маленькой студии где-то в Криклвуде, чтобы вновь на день перевоплотиться в Моцарта. Насколько я понял, окончательный список претендентов насчитывал четверых, и, как мне сказали, чаша

весов склонялась в мою пользу. Не поручусь, что другим не сказали то же самое. Вновь собрался цвет английского театра и кино, и первоклассные актеры надменно выхаживали перед видеокамерой мистера Формана. На сей раз он держался куда более отчужденно, и я сам попытался не рассыпаться в любезностях, чтобы не было заметно, как горячо я мечтаю о роли. Теперь, когда началась настоящая работа, весь Форман явно был в мыслях о деле.

И все-таки я был в форме. Имело место лишь одно происшествие — неуравновешенная английская актриса, которая пробовалась на роль жены Моцарта, перенервничала перед камерой. «Стоп!» — крикнул Форман, после чего поблагодарил актрису за сыгранную сцену.

— Нет, нет, нет, нет. Я хочу попробовать еще раз. Мистер Форман, *умоляю вас*. Я покажу вам, на какую силу переживаний я способна. *Я покажу вам силу переживаний*!

И актриса тут же продемонстрировала пресловутую «силу переживаний», бросившись на шею озадаченному режиссеру. Она и я повторили сцену. Казалось, моя партнерша переживает нервный срыв и эпилептический припадок одновременно. Мне оставалось лишь вставлять свои реплики. Актриса, как безумная, всплескивала руками. Думаю, ее рыдания были слышны даже с улицы. При всей «силе переживаний» к актерской работе это отношения не имело.

В тот же вечер позвонила Пэт, мой агент, и объявила срывающимся от восторга голосом: «Милый мой, дело почти что в шляпе. Единственный вопрос — акцент. Они пока так и не решили, кого нанимать — только англичан, только американцев или и тех, и других. Спрашивали, можешь ли ты говорить с таким «среднеатлантическим» выговором, чтобы не слышалось ничего английского».

Гнев мой был безмерен. Я ходил к Форману, как на работу, сыграл Моцарта всеми возможными способами — только что не стоя на голове, а теперь они возомнили, что ради какой-то там большой роли в колоссальном американском фильме я соглашусь отказаться от собственного голоса — средоточия моей индивидуальности.

— И к какому времени я им должен подготовить этот новый акцент? — спросил я со всем презрением, на какое был способен.

— Назавтра.

— Я готов.

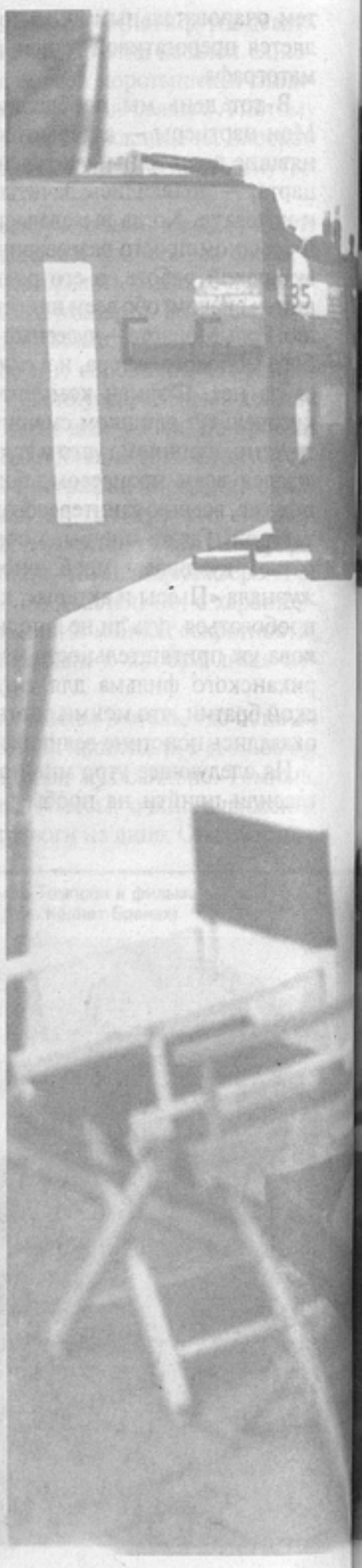
Наутро я заговорил, как заправский американец. Пэт не соизволила пояснить мне, что опасения насчет акцентов были сиюминутными. Я попробовал прощупать Формана, который был еще больше погружен в себя, чем вчера:

— Я хотел спросить, что вы думаете по поводу акцента?

Но нет. Он почуял запах жареного. На его взгляд, актер должен делать только одно — играть. И никаких советов.

— Нет-нет, — сказал Форман. — Даже не думайте об акценте. Проясним этот вопрос как-нибудь в другой раз. Пожалуйста, не волнуйтесь.

О, Господи, я восстановил его против себя. Мне становилось все яснее и яснее, что ему нужны актеры-марионетки, люди, которые казались бы буквально созданными для ролей, — а он тем време-



нем будет дергать за ниточки. Избыток ума, рискованная актерская самодеятельность — все это было ему ни к чему. Если мой акцент кажется ему уместным и естественным, то я буду играть, а на нет и суда нет. Я доиграл пробу. В тот же день раздался звонок, и Пэт объявила:

— Позвонили! Девяносто процентов из ста, что роль — твоя!

— Здорово.

— Погоди, милый. Понимаешь, завтра они возвращаются в Нью-Йорк, и на следующей неделе им придется повторить там всю процедуру, чтобы не было претензий у их Гильдии, но они совершенно тобой очарованы, просто сказка какая-то.

С этого момента я оказался на шатком островке под названием «Очень скоро вы всё узнаете». Прошло две недели. «В Нью-Йорке они никого не нашли. Остался последний этап — та же самая процедура в Лос-Анджелесе, и тогда они с нами свяжутся. Они по-прежнему по тебе сохнут».

Прошел месяц. «Теперь они должны просмотреть пленки со всеми актерами — сам понимаешь, долгая волынка. Я уверена, дело выгорит».

Прошло два месяца.«Пэт, тебе не кажется, что пора выяснить, как они там?»

— Отлично, милый, — и Пэт позвонила помрежу, отвечавшей за отбор актеров. Когда Пэт звонила туда последний раз, я оставался кандидатом номер один. За истекший период я успел сняться в фильме «К маяку» по Вирджинии Вулф, а также во втором телеспектакле про Билли. На дворе стоял декабрь — прошло полгода с моей первой встречи с Форманом. Притомившись репетировать будущую благодарственную речь на церемонии вручения «Оскаров», я попросил Пэт отослать в Америку телекс с требованием сообщить, насколько сильно они во мне заинтересованы. Ответ пришел в тот же день:

«Получили вашу телеграмму тчк Планы изменились тчк Решили занять фильме американских актеров тчк».

Пэт не дала мне отправить в Америку достойную отповедь: «Польщен ожиданием тчк Удачного фильма тчк Рекомендую засунуть его ваш зад вместо затчк».

Кеннет Бранах на съемках фильма «Много шума из ничего»

Перевод с английского
Светланы Силаковой

ОЛЕГ МАРТЫНОВ:

«МНЕ НРАВИТСЯ СВЕТ»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Л.ДОНЕЦ

Олег Мартынов — оператор-постановщик. Окончил во ВГИКе в 1968 году мастерскую Бориса Волчека. Снимал фильмы: «Комиссары» Николая Мащенко, «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» Станислава Говорухина, «Портрет жены художника» Александра Панкратова, «Подросток» Евгения Ташкова, «Мальчики» Юрия Григорьева и Рениты Григорьевой, «Нелюбовь» Валерия Рубинчика, «Зона Любэ» Дмитрия Золотухина, семнадцать серий телевизионного сериала «Королева Марго» Александра Муратова и Владимира Попкова. Сейчас снимает фильм «Ниша» — о русском писателе Юрии Казакове (режиссер Аркадий Кордон).

Заслуженный деятель искусств России. Лауреат трех профессиональных премий: за лучшую операторскую работу на Всесоюзном фестивале в Алма-Ате (1973) за фильм «Робинзон Крузо»; приз на фестивале «Витязь» (1992) за фильм «Мальчики»; «Золотой овен» за «Нелюбовь» (1993).

Людмила Донец. Олег, ты оператор самого первого ряда. Почему же имя твое не так известно, как Рерберга, Княжинского, Лебешева и других наших прославленных мастеров? Ты учился во ВГИКе, захватил хвост оттепели, в то время люди интересовались друг другом и искусством. У тебя золотой характер. В чем дело?

Олег Мартынов. Потолок оператора определяет режиссер. Оператор может быть очень хорошим, но всю жизнь он снимает со средним или просто равнодушным к изображению режиссером и получает на экране не пластический образ, а хорошую фотографию.

Есть и этический момент. Не каждый замечательный режиссер умеет работать на равных. Есть, наверное, и судьба. Судьба операторов вообще невеселая. Если режиссер владеет профессией, но подвержен интеллектуальным схемам — ему оператор не нужен. Рерберг, как известно, прославился у тех режиссеров, которые чувствуют органику экрана, — у Тарковского, у Кончаловского. Я считаю, что автор картины — режиссер. Оператор — это его глаза. Я не понимаю оператора, который говорит: «Главное — это изображение». Изображение должно быть укоренено в драматургии. Я всегда пытаюсь делать то, что хочет режиссер, но часто при этом надо ломать наработанные в себе схемы, и мне это интересно.

Л.Донец. А как ты сам оцениваешь собственную судьбу? Твоя жизнь кажется тебе драматичной?

О.Мартынов. Для меня внутренний мир важнее профессии, хотя я всегда старался быть в профессии максимально задействованным. Но считаю, что прежде, чем заниматься искусством, человек должен иметь свою идею искусства. Я хотел бы работать с режиссером, который бы мою идею разделял. Но так не получилось. Возможно, я максималист. Совершенными я

считаю лишь Бергмана и Феллини. Их идеи космогонические — у остальных мне нравятся только отдельные фильмы.

Л.Донец. Объясни ту общую идею, которая тебе близка, и как она, по-твоему, воплощается у Бергмана и Феллини.

О.Мартынов. Идея Бога как идея творчества. Творчество — движение к совершенству. Вот у Бергмана в «Земляничной поляне» герой, умирая, отматывает свою жизнь назад и рассматривает прошлое. Или у Феллини в «8½» — муки творчества с философской высоты, а не только бытовой и социальной. Для меня это самое интересное в кино.

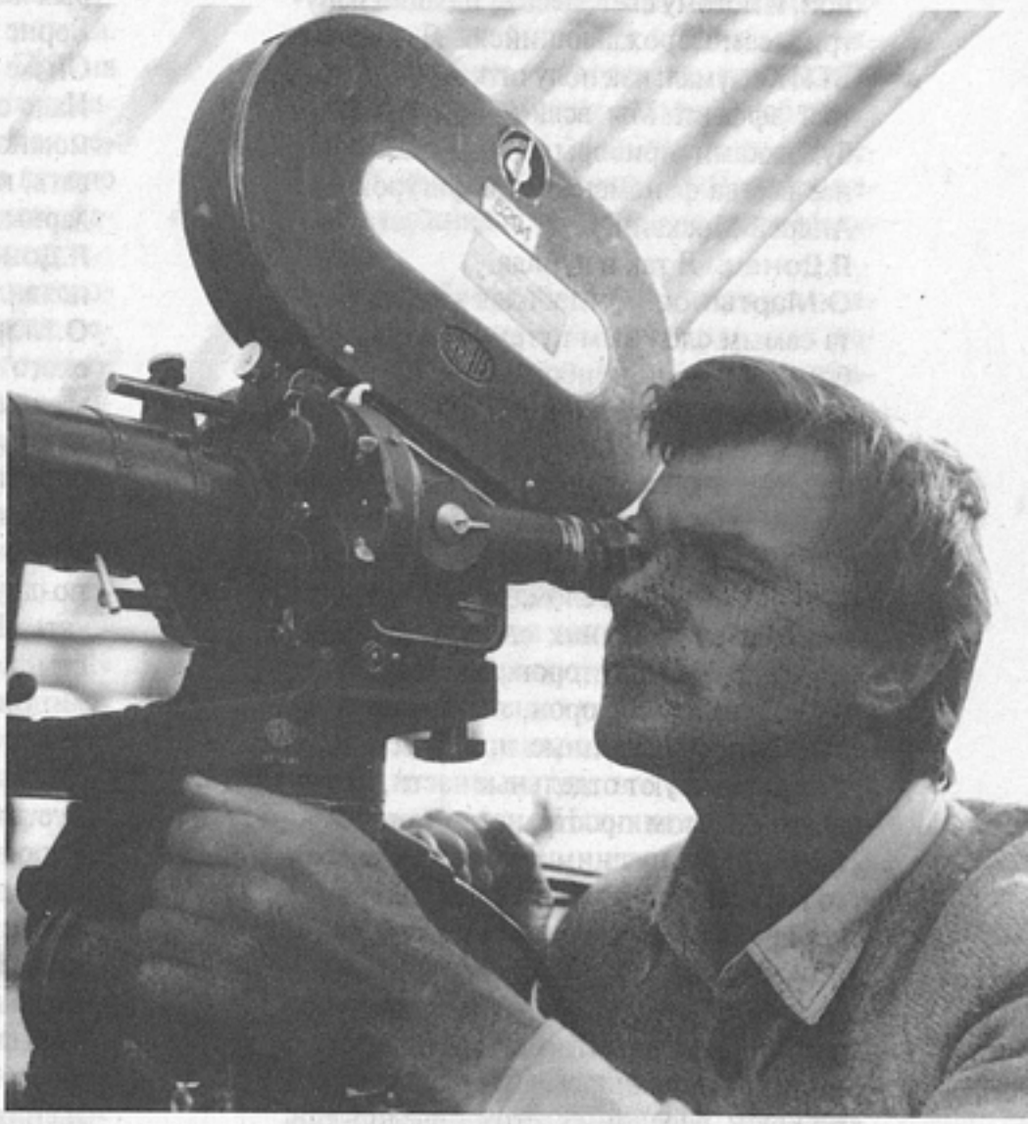
И я не принимаю в искусстве зло. Могу признать блистательность формы, вижу проявление таланта, но нравственный момент — это планка, высота. Если ее нет, ты выражаешь лишь частные задачи, лишь бы не быть на обочине.

Л.Донец. Но, может быть, с режиссерами менее гениальными, чем Бергман и Феллини, следует быть более распорядительным, своенравным, каким был Сергей Урусевский?

О.Мартынов. Это мне совершенно не свойственно. Да и Урусевский, который мне очень нравился в свое время, теперь не вызывает тех же чувств. В нем слишком много придуманного, искусственно кинематографического. Много формы. Сейчас это кажется старомодным.

Л.Донец. Но это как раз самое главное. В каком направлении движется пластическое экранное решение? Есть ли в этом смысле «стиль времени»? Кого считать современным и почему? И классики стареют. Гомера сейчас читать трудно. Или нет? В конце 50-х подчеркнутая субъективность камеры Сергея Урусевского была суперсовременна.

О.Мартынов. «Летят журавли» — наиболее органичная картина Урусевского. В следующих двух («Неотправленное письмо» и «Я — Куба») оператор и режиссер разрушили драматургию. Но что говорить! Урусевский был человек необычайно творческий. Он пытался вырваться из статичного изображения, он развил динамику камеры, ста-



раясь уйти от того условного света в кино, который изжил себя. Вспомни, каков был американский способ освещения: прямой свет с резкими тенями и короткая такая тень под носом, буквально на полсантиметра. И весь свет передний, естественно, потому что дамы любят передний свет, возраст не терпит боковых подсветок, сразу видны

морщины, с этим не соглашалась ни одна кинозвезда.

Я всегда очень любил икону. Если ты обратила внимание, на иконе закрытый объем. Что это значит? Лицо обычно кончается тенью. Вот смотри: у меня с одной стороны лица свет, а с другой — тень. А на иконе с обеих сторон лица тень, а свет внутри, светятся только выпуклые части, подбородок, надбровные дуги, а остальное закрыто теневой пеленой, и потому свет здесь — идущий изнутри, самозарождающийся. Я еще во ВГИКе думал: как получить такой закрытый эффект! Мы всякое придумывали, бумажками приборы прикрывали. Для нас всегда феноменальной фигурой был Андрей Москвин.

Л.Донец. Я так и думала.

О.Мартынов. Он добился этого эффекта самым сложным путем. Москвин работал многими приборами. Если технологически объяснить его работу — он ставил приборы по кругу. Нас учили во ВГИКе, что источник света всегда с одной стороны. Так в природе: источник, направляющий свет, всегда с одной стороны. А Москвин сломал это. Он взял за образец не источник света, а рефлекс, рефлексы со всех сторон. Он стал светить лицо с разных сторон, лепить его светом. Многочисленные приборы с рефлексами рисуют отдельные части, округляют, а потом пространство мощно заполняется передним рисующим светом со всех сторон, чтобы свет ложился мягко, обнимал, подчеркивая объем, не перерезал.

Это для меня основа работы оператора. Ты должен найти место прибора так, чтобы все сложилось. Ставишь приборы по кругу, передним светом нивелируешь все тени, их почти не видно, а на пленке получается эффект закрытого объема. Так делал Москвин. Эту технику света я впервые узнал от людей, которые с ним работали. Он ведь во ВГИКе не преподавал, его туда не пускали. Он работал как средневековый художник в мастерской. Но его опыт остался частью нашего знания. В работах Урусевского мне всегда не хватало пластики лица, глубинного портретного света, у него свет был простой. А бывал у операторов свет с какими-то ухищрениями. Но такого сложного света, как у Москвина, не было ни у кого. (Москвин для многих из нас был идеалом и в этике отношений. Всегда одет с иголочки, всем говорил «вы», дисциплина была железная, работа очень концентрированная. Осветители без слов, по его знакам понимали, что хочет мастер.)

Такое чувство света я находил и в старых английских фильмах. Во ВГИКе Борис Волчек часто нам их показывал. Он же привил любовь к Греггу Толанду. Надо сказать, что Волчек давал нам возможность свободно экспериментировать, и мы ему за это бесконечно благодарны.

Л.Донец. А когда у кинематографистов появились иные пластические задачи?

О.Мартынов. С появлением итальянского неореализма. Когда стали снимать кино «под жизнь», «как в жизни», как будто мы не видим, что это снято оператором. Эта манера пришла с Запада, мы ее восприняли и усвоили формально, она стала повсеместна и по-другому режиссеры не хотели работать. Появились режиссеры-экстремисты, которые даже в павильоне говорили: убери свет. Они хотели, чтоб его вообще не было видно. Оправдывалось это высокой этикой работы с актером: пусть он забывает, что его снимают, а то мы обставляем его десятками приборов и его это раздражает.

Операторы у Кончаловского стали выносить свет за декорацию, за окна, освещать декорацию, словно это натуральный свет, льющийся из окна. Такой свет формировал пучки лучей общего освещения и грубый рисунок на лице. Однако сам-то Кончаловский был художником, а не упрямым максималистом. Если ему нужен был прибор, чтобы свет «подработать», он его ставил. Но потом появились режиссеры, которые отказывались от света в принципе. И сколько операторы ни говорили, что дело не в количестве приборов, а в результате на экране («ты не будешь видеть этих приборов»), они не соглашались. Хотели уйти от кондовости плохих операторов, ко-

гда все засвечено, и не понимали, что любовная работа со светом — главное операторское средство.

Мне всегда свет нравился. Я его никогда не боялся. Для меня самый убедительный способ выражения своих идей — наличие сильного света.

Со временем, постепенно, в противовес съемкам «под натуру» операторы начали работать со светом более сложно. На линзах направленного света ставили кальки, мятую бумагу, которая создавала ощущение среды, мягкого потока. Стал возможен и боковой свет. Против него и на Западе уже не так протестовали звезды, потому что мягкий поток переднего света давал совершенно другую пластику. Все это потихоньку снова нарабатывало сложный свет и в портрете.

Москвин, гений нашего цеха, которому принадлежит вершина в пластике немого, довоенного и послевоенного кино, всегда мучился жесткостью рисунка. Когда ему нужны были тени, он снимал с прибора линзу, и тени становились гипертрофированно увеличенными, как в «Иване Грозном». Москвин пытался разрушить жесткость света дымами, которые широко применял, добиваясь рассеивающих сред.

Я всегда думал: как сломать изображение, которое дает просто объективную картинку? Во мне есть постоянное желание разрушить техницизм нашего резкого света и объективов, скорректированных только на отчетливое изображение, что технически правильно. Но наша задача — вытащить из объективной данности пластику. Отсюда и непроходящее желание работать с черно-белой пленкой, где возможны тончайшие переливы света от самого светлого до густого черного, с подробнейшей гаммой оттенков.

Интересно работать с нелинзовыми приборами типа «КПД-90» — они дают удивительную пластику. Но этому мешает цвет, потому что при свете нужно очень строго соблюдать цветовую температуру. Без линз огромные приборы могут Черное море освещать от берега до берега. В них — зеркальная парабола и обычное стекло, и эта парабола дает световой пучок, который можно свести в очень яркий и в то же время не совсем равномерный. Этот недостаток мне всегда нравился, потому что я хотел, чтобы свет жил сложно, чтобы чуть-чуть зажигалась какая-то маленькая часть возле брови или рука загоралась, а все остальное от этого светилось, как рефлекс.

Л.Донец. И в каких фильмах тебе удалось воплотить свой любимый сложный свет?

О.Мартынов. Думаю, в «Нелюбови». Потому что ее режиссеру, Валерию Рубинчику, изображение было даже важней, чем мне. Обычно же приходится работать в бытовом ракурсе, соблюдая общую культуру, а не чисто пластический эффект. Так сняты и «Портрет жены художника», и «Подросток», и «Мальчики».

«Нелюбовь» снималась почти вся в павильоне, но она не смотрится, как павильонная картина. Я не люблю интерьеры, не отказываюсь снимать, но сколько можно противодействую. Интерьер не несет в себе образ, а в павильоне художник фильма уже закладывает свое видение. Я очень дорожу работой с художником образного мышления. И очень важно грамотно выстроить декорацию, насытить ее предметным миром. Не просто ваза, а именно *такая* ваза. Режиссер все сам приносил, отбирал по фактурам.

Но я и на натуре все делаю светом, сильным светом. Наличие сильного света — моя главная идея. Освещать надо все, но если перед оператором стоит задача эффекта ночного освещения, то нельзя оставлять недосвеченные места. Я свечу все, а печатать нужно по самому сильному блику.

В павильоне за окном у меня стоял такой мощный прибор, как «солнце». Иногда декорация дымилась, загоралась, такой силы был световой удар. Мне нужен сильный свет, который дает мощные рефлексы, а рефлексы — это непредсказуемость. Я взял для «Нелюбви» «КПД-90». Они очень трудны, дают разные цветовые температуры. Но мне точная дозировка в каждой точке не нравится. Мне нужен свободный свет. «Горит» часть плеча, часть руки, а весь свет на лице он мягкий, пластичный,

ниспадает в глубину виска, его нельзя запрограммировать, это интуиция, которая отбирает нужное.

Люблю зеркала. Они также дают богатство света. В черно-белом кино ими можно пользоваться более широко, хотя и в цветном я ими работаю, но только одним каким-то ударом. Получается мягкая пластика, которая дает вдруг в каком-то месте пятно — как бы появляется внутрикадровый источник мягкого ниспадающего света на портрете. Мне неинтересны засвеченные окна, это самый обычный эффект, который дает фильтр. А вот работа с портретом от пересвеченных до темных мест меня всегда привлекала. Люди, занимающиеся фотографией или просто любящие рассматривать альбомы, меня поймут. Лучшие фотографы ловят мгновения интересного света нечаянно.

В «Нелюбви» мы и декорацию выставляли как бы случайно, а на самом деле очень продуманно, чтобы получался не открытый, лобовой кадр, а словно мы смотрим через что-то, словно что-то нам мешает. Режиссер выстраивает композицию, а все, что внутри нужно выстроить светом, — это мое. Под натиском Рубинчика я вспоминал то, что делал еще во ВГИКе.

Я благодарен Рубинчику за то, что он дал мне возможность как-то шевелиться, ибо уже лень одолевает. Общая пластическая культура — да. Но высечь искру уже лень. Для чего, если режиссер стоит за камерой и все время нудит тебе, что ты не то делаешь.

Мне нравятся полузеркала: наполовину зеркало, наполовину стекло со странной конфигурацией, чтобы не было прямых линий. Я отражаю часть декорации, как мираж. Какая-то странность в этом есть, последние легкие штрихи художника по живописному полотну. Но ему-то, художнику, легко их набросать на полотно, а мне трудно. Я всячески пытаюсь уйти от вертикальных и горизонтальных линий, которые не люблю.

Не люблю и чистые поверхности. Прошу художника фильма, как правило, чтобы не было в кадре ровных плоскостей, а все были затененные, загрязненные, чтобы все было как бы замаслено пятнами, чтобы была живописная основа, которую я светом не могу сделать. Вертикальные и горизонтальные линии живописи противопоказаны, в графике — пожалуйста. Живописные задачи могут быть задействованы в кадре многими способами, не только оптическими средствами. У Тарковского художник должен был прописывать живописью (подтеки, пятна) каждый квадратный метр, чтобы образовалась патина времени. И когда режиссер видел, что что-то не прописано, он декорацию не принимал. Фактура среды для Тарковского была элементом психологического воздействия.

Когда мне говорят: вот нормальная комната, снимай, я снимать не буду. Мне не нужна нормальная комната, она мне отвратительна. Другое дело, когда я вижу: на белой штукатурке мелкие штрихи кисти, следы от мягкой тряпочки — и сразу белая поверхность становится интересной. На ней появляется фактура, это очень важно. Я подчас беру песок, начинаю его бросать на стенку, всюду грязь, все приходят в ужас. А это дает пелену и неоднозначность — живописную.

Чем точечней источник, тем пластичней свет. Параллельный пучок посылает одинаковое количество света, и это антипластично. Каждый оператор борется с этим по-разному, по-своему. Задача оператора — разрушать натурализм, перейти за грань фотографизма в сторону живописи, хотя сама фотография — носитель среды. Но чем больше мы вторгаемся в ее объективность, тем больше она работает как художественная. Можно и в природе подсмотреть интересный свет, но мне, как правило, нужен повышенный световой контраст, который я в натуре не нахожу. В павильоне есть то, что я умею и люблю, — работа со светом. Мне нравится свет.

Л.Донец. Олег, что ты можешь сказать о современных тенденциях в работе оператора?

О.Мартынов. Наша нищета наложила на операторское мышление неизгладимый и неистребимый отпечаток. Как

профессионалы мы закомплексованы, в отличие от западных. Мы мыслим тремя дигами. Два лихтвагена нам приходится выбивать с большим трудом. А американские группы, которые приезжают работать у нас, заказывают сразу девяносто приборов и к ним восемь вышек. Оператор в кадре работает, как на лесах. Они светят улицы, как павильоны. У них работа звезды рассчитана по часам, а натура никогда не рассчитывается и не снимается в режиме. Общий свет, чтоб видеть пространство, — и все дела. Они просто светят ночью, как днем, ибо главное для них — рабочее время. Из улицы делают павильон и работают восемь часов, а мы снимаем всего полчаса в режиме. Это технология, которую диктуют звезды. Пришли к этому от электронных игрушек. Вот сказка «Северный олень». Двести инженеров-электронщиков работают над куклой оленя, которая плачет, переживает, двигается, как настоящая. Кукла стоит несколько миллионов долларов, и она становится героем фильма во всех отношениях. Все эти электронные игрушки, чудовища, роботы стоят миллионы долларов, их снимают, не обращая внимание на операторские художества. Это никому не нужно. Требуется только высочайший профессионализм, который отработает фактуры игрушек так, что они будут сверкать. Феноменальный эффект по фотографии, по фактурам — они намного выше нас по профессии. Наш оператор может быть в художественном плане несравненно интереснее, но это другое кино, некоммерческое.

Вот такие метаморфозы совершает сегодня профессия. Мы работаем на всю катушку, от десятого до пятидесятого света, вся работа по исправлению света идет в печати. А они смотрят: если оператор не попал в десятку, в сердцевину, он сам и платит. Ибо когда задействовано много светов, это дополнительные расходы на печать негатива, и никому это не нужно, будь ты хоть трижды гений. Все у них корректируется на самой съемке, а у нас долгое время не было в достатке корректировочных фильтров, цветометров. Сейчас все изменилось. Техника уже есть, но новые технологии — еще проблема для нашего операторского мышления.

Л.Донец. Получается, что искусство в работе современного оператора противоположно профессии в принципе?

О.Мартынов. Да. Коммерческое кино — это одно, а художественное — другое. Бергман позволял себе снимать художественное кино на деньги, заработанные коммерческими работами. Но коммерция сейчас все диктует, круг этот неразрывен: коммерция делает звезд, звезды делают коммерцию. Это сказывается на нашей профессии. Американский оператор не знает слова «нет».

Так снимать, как снята «Нелюбовь», можно только от нищеты. У нас нет ничего другого, остается только творчество, и слава Богу, сейчас нам в этом никто не мешает. «Кодака» у нас не было, поэтому я предложил снимать черно-белое кино, почти всю картину, в фильме лишь несколько планов в цвете, на хорошей пленке. Все пугаются, есть привычка к цвету. Не всякий режиссер на это согласится. А Рубинчик сделал этот принцип творческим и дал мне свободу. Так от нищеты рождается творчество. Черно-белый экран сработал на эстетизацию сюжета, который весь построен на изображении. Рубинчик так и говорил: «Для меня фотография — это все, другое кино мне неинтересно». Молодец.

Природа нашей профессии — поиск новых возможностей, эксперименты. Если не мы, то кто это будет делать? Мы за всю жизнь нарабатываем схему: это сделано вот так, такой расстановкой приборов, — и начинаем эксплуатировать свою же схему. А когда я пытаюсь понять режиссера и делать то, что он хочет, даже в чем-то насилуя себя, — это расширение возможностей. Важно еще — каков режиссер. Если ты идешь ему на уступки, то подчас теряешь в изображении.

Я пытаюсь всегда чувствовать себя свободным, я знаю, что владею техникой, но иногда проявляю слабость, это уже характер. Вот Юсов никогда не сдался бы неграмотному диктату режиссера. В фильмах Бондарчука его творческая

индивидуальность не была полностью задействована, было заметно отсутствие огня в операторском мышлении, а в фильмах Ивана Дыховичного — снова прорыв. Юсов мне здесь очень нравится, даже больше режиссера. Это шаг к обновлению. Ведь возраст — вещь тяжелая, человек деревенеет, появляется крепость негнущейся ткани, ее можно только обрубать. А у Юсова есть текучесть.

Все существует для того, чтобы утончить наше сознание, ибо через утонченное сознание можно провести тонкие энергии. Они отличаются особой вибрацией. Высшие энергии — высокочастотные. Это понимание действует на мою профессию: мне все время хочется утончить изображение, сделать его эфемерным, состоящим не из плотных предметов, а из света, из светоносности. Убрать фактуры, все насытить светом, ведь предмет имеет только форму, но не фактуру, только текучесть. Я все время хочу скруглить прямые линии по пластике, ибо круг — совершенство. Движение — вращательное. В иконе Рублев до такой степени утончился, что у него тяга к кругу все сделала текучим. Для меня это всегда было самым главным — с молодости по сю пору.

Л.Донец. А как ты к этому пришел?

О.Мартынов. Через книги. Творчество — это вибрация. Почему требуется сосредоточение для творчества? Чтобы войти в ритм. Ты не можешь это сделать сразу, когда ты в клубах других энергий. Концентрация — выход на вибрацию. Гениальность Пушкина в его синтетичности, интуитивном понимании сложной космогонической жизни. Пушкин все понял, когда сказал:

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

Почему Достоевский многими не воспринимается? Ведь у него действительно нет стиля. Но у него есть нечто новое, его идеи, у него есть ритм, эти бесконечные повторения. Он раскачивает читателя при помощи ритма и заставляет входить в свою вибрацию. У него почти разговорный стиль, и это было ново в литературе. Он весь — нерв и воздействует непривычно, кажется неврастеником, но просто его природа очень тонко организована. Диалоги километровые, а как он тонко действует на вибрацию читателя!

Я понял это, когда мы снимали фильм «Мальчики». Актер начинает говорить текст — и идея ускользает. На экране актеру нужно не длинно произносить фразы Достоевского, а говорить главное, но действовать по-другому, чтобы все перешло в пластику. Чем ближе к тексту, тем быстрее ускользают идеи Достоевского. Чем актер меньше скажет, но произнесет ключевые слова, тем точнее работает мысль.

Л.Донец. А как ты работал над изображением в «Подростке»?

О.Мартынов. Там много сделал художник Володя Филиппов. Прежде всего он драматургически задействовал цвет. До тех пор Достоевский воспринимался как черно-белый. А художник ввел активный цвет и в цвете выразил свое понимание Достоевского. Мои задачи были исключительно метражные, телевизионные. Ставили свет и без перерывов снимали эпизоды. Режиссер Евгений Ташков мизансценировал своеобразно. Он не терпит движения камеры, у него движется актер, а камера стоит. Вначале декорация охватывается вся. Затем камера сопровождает актера. Актера светили во всех точках — портретный свет в каждой точке декорации. Актер поговорил и пошел в другое место. И везде должен быть пластичный свет, ничего не исказить светом — это в портрете важно. Свет сфокусирован на портрет. Декорацию как таковую я не светил, что попадало в кадр, то и попадало, только чтобы не было темных мест. У режиссера была психологическая задача: крупные и средние планы по всей картине. Он не любил общие планы, ругался с нами, а мы с художником просили общие планы, ибо общий план — это пластика, он дает дыхание картине, паузу, без которой крупный план перестает действовать. Для меня общий план — это все: жизнь, дыхание, атмосфера. А режиссер так не видел. Он сосредоточился только

на актере. Портрет в движении. Моей работы там немного.

Л.Донец. Ты считаешь, что психологическая задача противоречит изобразительной?

О.Мартынов. Нет, наоборот, она дает дополнительные возможности изображению. Но аспекты задачи могут быть разные. Психология — это крупный план. Если интересен портрет, значит, есть психология, и я помогаю ее выявить. Но к психологии актера я хочу добавить свое, операторское, ви́дение и таким образом утончить изображение. Когда спорить с режиссером бессмысленно, я пытаюсь почти подпольно сохранить изначальную изобразительность. Я старался о ней не забывать в моей первой картине «Комиссары» Николая Мащенко, которая в большой своей части построена на крупных планах, перекличке портретов комиссаров, — там была драматичность света, были глубокие тени...

По большому счету до сих пор еще нет образного кино. Фильмы все еще делаются под документ. Хотя, мне кажется, эра образного кино наступает. Оно приходит на смену и чернухе, и кино «под жизнь». По крайней мере, у нас. У нас ведь вообще другая природа человека.

Л.Донец. И можно говорить о национальной природе?

О.Мартынов. Конечно. Русский характер — это стихия созерцательная. Созерцательности нужен предмет созерцания. Это и есть свойство национального подхода к явлениям искусства. Меня, к примеру, не удовлетворяют американские звездные войны в кино. Для меня это отключение эмоций, структура игральных автоматов, неучастие в осмыслении мира.

Мы прошли другой путь развития. То, в чем мы самостоятельны, всегда национально и признается всеми. Нам нужен процесс погружения в мир образов, сотворенных сознанием. Художники призваны утончать мышление человечества, вести в сторону света.

ЦВЕТ

Цвет никогда не получит широкого распространения, потому что зрители устают от избытка цвета в картинах.

Экран имеет такие же права на цвет и звук, как и сцена.
Дэвид Уорк Гриффит

Немногочисленные, хорошо сочетающиеся цвета...
Карл Теодор Дрейер

Я очень боюсь цвета на стадии лабораторной обработки. Я очень чувствителен к цветовой гамме. Быть может, потому что я художник.
Анджей Вайда

Свет в кино – это идея, чувство, цвет и глубина, это атмосфера, стиль, рассказ, поэзия.
Федерико Феллини

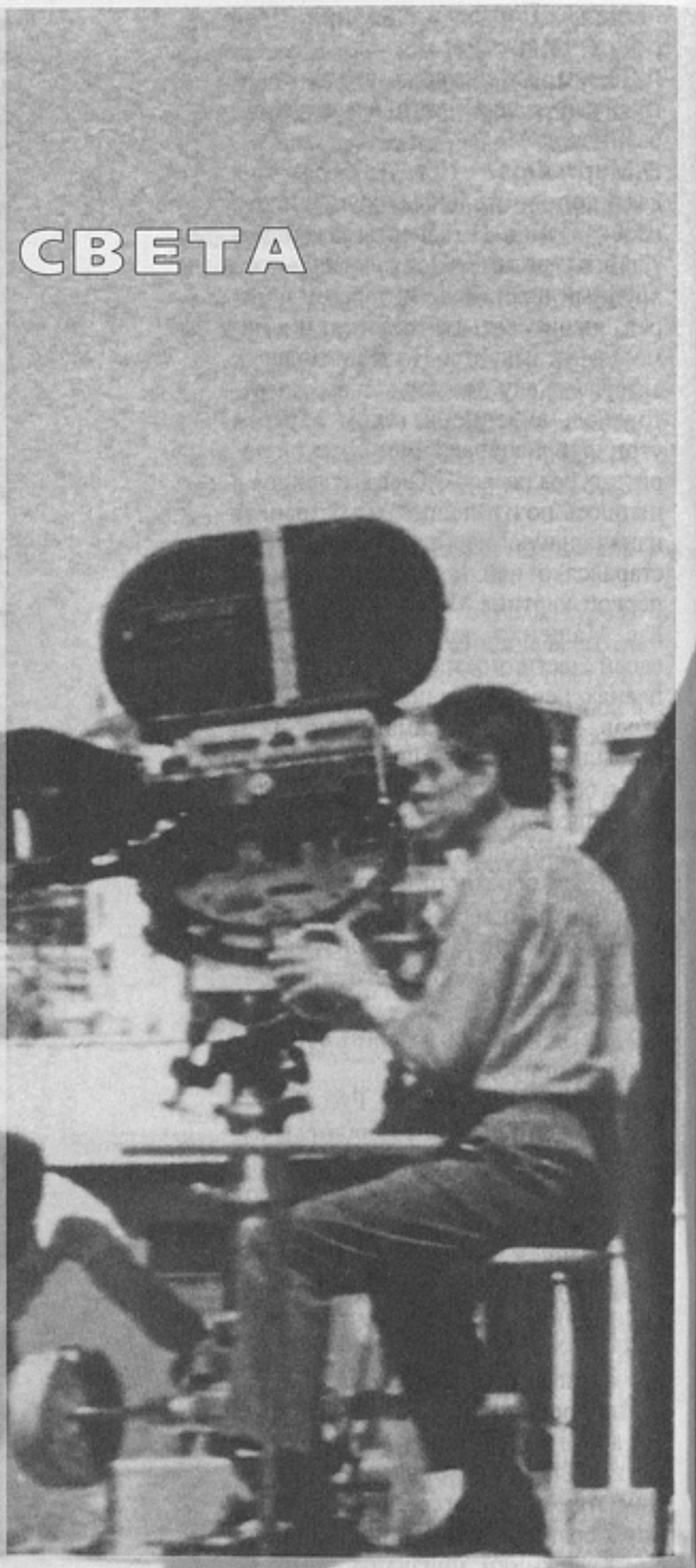
Я хочу заново научиться свету.
Жан-Люк Годар

Зачем нужен цвет? Для радости.
Александр Довженко

Не предмет сюжета и предмет фотографии родит цвет. Но музыка предмета и особенности лирического, эпического и драматического внутреннего звучания сюжета.
Сергей Эйзенштейн

МАСТЕРА СВЕТА

«Мастера света» — книга, посвященная операторскому искусству, профессии, ремеслу. О том, как работают на уровне Мастера, подробно рассказывают признанные фавориты этого цеха, те, за кем гоняются, кого подолгу ждут как незаменимых соавторов лидеры мировой кинорежиссуры. Мы печатаем (с сокращениями) лишь четыре беседы из этой увлекательной и необычайно, на наш взгляд, полезной книги журналистов Денниса Шеффера и Ларри Сальвато.



Публикуется по: Masters of Light. Conversation with contemporary cinematographers. Dennis Schaefer and Larry Salvato. University of California Press. Berkely, Los Angeles, London, 1984.

НЕСТОР АЛЬМЕНДРОС

Нестор Альмендрос — легенда мирового кинематографического братства, один из тех немногих, кто мог с одинаковым блеском снимать голливудское кино и утонченные европейские фильмы. Родился в Испании, вырос на Кубе, где начал снимать на 8-мм и 16-мм. Учился в Нью-Йорке в City College, работал во Франции (с Эриком Ромером, Франсуа Трюффо), затем переехал в США, где снимал с ведущими режиссерами Голливуда. Среди наиболее известных работ Альмендроса: «Моя ночь у Мод», «Дикий ребенок», «Колено Клер», «История Адели Г.», «Мужчина, который любил женщин», «Крамер против Крамера», «Голубая лагуна», «Выбор Софи», «Изжога». Две последние ленты были номинированы на «Оскар» за операторское решение. Лауреатом премии «Оскар» Альмендрос стал за фильм «Дни жатвы» (1978) Теренса Малика, после чего, по его признанию, не мог до конца жизни отбиться от предложений, хотя дал себе слово не снимать больше двух игровых картин в год. Умер Альмендрос в 1992 году.

Отправной точкой для меня является реализм. Я иду не от воображения, а от наблюдений действительности. Если мы снимаем на натуре, я смотрю, как падает реальный свет, и просто пытаюсь запечатлеть его таким, каков он есть, иногда улучшить дополнительной подсветкой. Когда мы снимаем в павильоне, я воображаю, что снаружи светит солнце, и вижу, как падал бы свет из окна, — остается лишь воссоздать это освещение. Освещение всегда должно быть правдоподобным. А в ночных сценах источником света являются те лампы и прочие всамделишные источники света, которые вы видите в кадре. Таков мой метод. Конечно, не я его изобрел. Это делалось и до меня — но, как правило, при помощи прожекторов с линзами Френеля. Но в жизни мы встречаем прожекторы лишь на театральной сцене. Разве их увидишь в обычной квартире? Когда вам нужно сымитировать солнечный свет, нет ничего лучше дуговых ламп. К сожалению, это дорогое удовольствие. Я поставил их снаружи тюрьмы в фильме «Отправляясь на юг», чтобы создать иллюзию солнечных лучей, проникающих в окна.

Режиссер Монти Хеллман сказал о вас: «Всем известно, что он хороший оператор, но следует знать, что он также очень быстро работает».

Дело в том, что, в отличие от большинства операторов, я почти не вожусь с освещением. Часто приходишь на натуру и видишь, что все и так великолепно. И тогда мы просто расставляем актеров в соответствии с существующей ситуацией. Так проще. На мой взгляд, рьяная работа над освещением может превратить профессионала в маньериста. Быстрота качеству не помеха, и, наоборот, долгая подготовка — еще не гарантия успеха. В общем, надо просто снимать, снимать, снимать, руководствуясь своей интуицией. Порой, когда слишком много думаешь, вроде как теряешь интуицию, чутье к естественному течению событий.

Вы сделали несколько фильмов с Трюффо. Расскажите, пожалуйста, насколько важна для него камера.

У Трюффо камера гораздо мобильнее, чем у Ромера. Ромер любит, чтобы персонажи двигались в кадре. Помните, в «Маркизе фон О» люди приближаются к камере, а потом удаляются в глубь длинного коридора. Камера стоит, а актеры то входят в

кадр, то выходят из кадра. Трюффо, напротив, всегда следует за актерами по пятам. Средний план — его любимое расстояние. В некоторых фильмах, особенно на современные темы, он больше тяготеет к крупному плану. Он передвигает камеру, но это едва заметно. Просто забываешь о ее существовании. Это в легких комедиях. В драме, однако, он делает куда больший акцент на работе оператора, и камера становится почти персонажем фильма. В «Истории Адели Г.» или в «Зеленой комнате» камера буквально повествует о происходящем, расставляет акценты. Долгие проезды на тележке, большие передвижения камеры подчиняются географии самой площадки, а не имитируются при монтаже. Трюффо — мастер длинного общего плана, «plan-séquence». Это французский термин. Обычно в длинный общий план потом вставляют крупные планы, но, на взгляд Трюффо, план надлежит снимать целиком, ничего потом не вставляя. Камера переходит с одного персонажа на другой или уходит в другую комнату — все плавно, без перерыва. Трюффо старается обойтись без монтажа и очень радуется, когда это ему удается.

Этот стиль работы имеет свои преимущества и свои трудности. С одной стороны, он очень затрудняет жизнь помощнику оператора, отвечающему за то, чтобы все всегда было в фокусе, и самому оператору: при каждом передвижении камеры кадр должен быть безукоризненным по композиции. Каждую секунду ты должен строить новую композицию. С другой стороны, значительно облегчается монтаж. Обычно при переходах от одного плана к другому надо все время проверять, совпадает ли угол зрения, однородны ли разные планы сцены по освещению. К «plan-séquence» приходится долго готовиться, зато это экономит время в будущем.

Трюффо предпочитает снимать не в павильоне, а в декорациях, построенных на натуре. Это позволяет показать непосредственный переход с улицы внутрь помещения, что в павильоне невозможно. У Трюффо люди часто перемещаются с открытого пространства в интерьер в течение одной сцены. Например, в «Диком ребенке». Переход происходит прямо на глазах зрителей, вовлекает их в действие. Не то что в фильмах 50-х годов, когда натурные сцены снимались отдельно, потом актер переступал порог и оказывался в интерьере павильона. Контраст был очень резок.

Так где же вы предпочитаете снимать — в павильоне или на натуре?

В павильоне. Есть ситуации, когда от натуры нет никакого проку. Например, если действие фильма происходит в квартире и сцены длинные. Когда вы снимаете очень длинную сцену при естественном освещении, за время работы направление света изменится сто раз. Сейчас он падает так — через час будет совсем по-другому. И, как ни парадоксально, натурные съемки иногда производят ненатуральное впечатление, так как от плана к плану освещение меняется. Последовательности нет. Чтобы все было гладко, без павильона не обойтись. Тем более если сцены длинные. Кроме того, павильонные декорации помогают актерам расслабиться. Если они играют на улице длинные сцены с большими диалогами, то скоро начинают нервничать: транспорт шумит, режиссер то и дело кричит «стоп», так как вертолет пролетел или еще что-то случилось, и надо опять начинать сначала... А в студии ты сам себе командир. И тебе уютно, и актеры играют безукоризненно.

А шахтерский забой в фильме «Отправляясь на юг» действительно был освещен только лампами?

В общем, да. Был кое-какой дополнительный рассеянный свет. Но совсем чуть-чуть, так как я хотел создать впечатление, будто в шахте очень темно и только огоньки настоящих керосиновых ламп озаряют мрак.

Джек Николсон очень помог мне в этой сцене: он нес лампу и моментально сообразил, что ее надо держать на уровне глаз, чтобы высвечивались лица. Фактически он выступил еще и в роли осветителя. Я спросил его, не мешает ли это ему играть, а он ответил: «Наоборот, это мне помогает — заставляет забыть, что я актер, и потому я играю лучше». Для оператора-постановщика такой артист — просто идеал.

Каков был ваш эстетический подход к печати фильма «Отправляясь на юг»?

К сожалению, окончательной печатью занимался не я, так как надо было приступать к другой картине. Я не совсем удовлетворен окончательным вариантом.

На съемках мы договорились, что колорит должен быть очень теплым. И вместо 85-го, нормального фильтра на объективе использовали чуть более теплый — 85B. Натура в Дуранго не очень-то походила на нужную нам пустыню, и фильтр 85B создавал ощущение выжженности, придавал зеленой растительности желтовато-оранжевый оттенок. Когда мы получили из лаборатории первый вариант, то

схватились за голову: там откорректировали все цвета обратно. Пришлось потребовать, чтобы они вновь «утеплили» колорит.

Вы использовали заполняющий свет или отражатели на этих съемках в пустыне?

Нет. В пустыне снимать очень легко, так как свет рефлектируется естественными отражателями. Трудности появляются лишь там, где много зелени: она впитывает свет.

Что мне далось нелегко, так это сцена с виселицей, так как стояла очень изменчивая погода. Вроде бы светит солнце, и тут же — пяти минут не прошло — небо затягивается облаками. Несочетаемость планов совершенно нас измучила. Сцена была длиннющая, снималась целую неделю. Не могли же мы остановить съемки просто из-за нестыковок в освещении между планами. Пришлось выкручиваться — постоянно держать камеру на актерах, чтобы отвлечь внимание зрителя от погоды.

Что вы скажете о своей работе с Терренсом Маликом?

«Дни жатвы» — это было нечто невероятное. Малик — художник до мозга костей. Для оператора-постановщика работа с ним — величайший подарок судьбы. Я не знаю другого режиссера, который был бы столь ориентирован на операторскую работу и так хорошо в ней разбирался. Он знает, что свет может быть почти актером: не хуже хорошего актера свет властен создать настроение сцены.

Мы отсняли массу материала. Снимали при необычном освещении. Очень часто работали в то время суток, которое Малик называет «магический час». Весь день готовились, ждали, а съемку начинали после заката солнца. Минут двадцать, пока не сгущался мрак, мы снимали, как одержимые, торопились ухватить этот невероятной красоты свет.

Чем темнее становилось, тем больше приходилось открывать диафрагму. Начинали съемку обычными объективами и тут же переключались на быстрые объективы Panavision, которые открываются до f1.1. Точнее, вначале мы работали с объективом f1.4, затем поскорей хватали единственный 50-мм, который мог раскрыться на f1.1, а сумерки все сгущались... Потом срываешь 85-й фильтр, чтобы выгадать еще одну единицу диафрагмы.

Конечно, мы твердо решили все смонтировать гладко. И получилось нечто, чего я ни в одном фильме больше не видел. Смотришь и не знаешь, откуда идет свет. Очень странное освещение. Необыкновенный оттенок кожи у людей. Я позволяю себе этим хвастаться, так как лавры принадлежат Малику — я ему только помогал. Это было его главной задачей: использовать подобное освещение в цветном фильме. Мало кто это делал.

Вы использовали какие-нибудь фильтры, чем-то прикрывали объектив?

Никогда. Ни фильтров, ни диффузоров — нам было нужно очень четкое, сочное изображение. «Фог-фильтрами» мы тоже не пользовались. Иногда снимали с объектива 85-й фильтр, чтобы выиграть дополнительную единицу диафрагмы. Как известно, тогда изображение становится синеватым. Большую часть таких сцен мы подвергли цветокоррекции.

Как вы осуществляли ночные натурные съемки? Особенно меня интересует сцена пирушки у костра.

В этой сцене мы проделали то, чего еще никто до нас не делал, — имитировали пламя с помощью пропановых баллонов, снабженных горелками. Обычно, когда нужно снять огонь, берется прожектор, а перед ним машут тряпками или кусками полиэтилена, чтобы было похоже на языки пламени. Но, как ни исхитряйся, это выглядит ужасно фальшиво. А я, как приверженец реализма, подумал: почему бы не использовать настоящий огонь? Мы взяли баллоны с пропаном, зажгли горелки и поднесли их как можно ближе к лицам актеров, но так, чтобы они оставались за рамкой кадра. Осветительное решение было то же самое, что и при электричестве. И пламя плясало по-настоящему, и цветовая температура получилась очень естественной — очень теплый колорит, с неповторимым красноватым оттенком, какого электричество не дает.

Конечно, и осветители, и реквизиторы, и рабочие были страшно недовольны. Никто не знал, кому надлежит заниматься пропаном. Электрик говорил: «Это не электричество, а значит, я тут ни при чем». Реквизитор говорил: «Почему это я должен возиться с баллонами? Они же для освещения». Все перепихивали баллоны друг другу. Полная неразбериха.

А в той ночной сцене с кузнечиками и костром вы использовали дополнительное освещение? Огонь выглядел очень натурально.

Тот костер был отснят так, как есть. Настоящий огонь, без всяких дополнительных эффектов. Собственно, подсветкой огонь можно только испортить. Вот в кадрах, когда люди

смотрят на огонь, мы подсвечивали их лица пропановыми горелками.

А та роскошная сцена со множеством фонарей, с суматохой?

Это тоже придумал Малик. Дело в том, что обычно фонари в руках киноактеров — просто реквизит, света они не дают. А мы хотели снять сцену именно при свете этих фонарей. Вставили в фонари электролампы теплого цвета, с той же цветовой температурой, что и пламя, подключили их к аккумуляторам. Самым главным для нас было, чтобы фонари в руках у актеров действительно светили, а от огня или от электричества — уже не важно. Кстати, настоящие керосиновые фонари дают так мало света, что его даже пленка не берет.

И это все освещение, которое вы использовали в той сцене?

Нет, я также использовал заполняющий свет. У нас были дымовые машины, и я подсветил дым задним светом — иначе он не был бы виден.

Вы предпочитаете использовать естественное освещение?

Да, естественное освещение — моя любовь.

Видимо, именно естественное освещение придало лицам актеров в «Днях жатвы» некую сияющую размытость?

Да, именно так. Надо еще сказать, что сцены надо было строить с учетом крайне малой глубины резкости. Объектив широко открыт, и актеры за время одной и той же сцены могут много раз выйти из фокуса. Но Малик отлично помнил об этом: он режиссировал мизансцену так, чтобы оба актера находились в одной и той же фокальной плоскости.

Чем, на ваш взгляд, отличается метод работы американских режиссеров от метода их европейских коллег?

Американцы не жалеют пленки. Доснимают массу крупных планов. Делают множество дублей каждой сцены, снимают все, что можно, во всех возможных ракурсах. Уйма сцен отправляется в корзину. В Европе пленку экономят. Ромер может смонтировать свой фильм за восемь дней. За восемь! Поскольку досъемок он не делает, вся его работа сводится к склейке эпизодов — и фильм почти готов. Черновой монтаж почти не отличается от окончательной версии. Остается только кое-что вырезать.

Ну, а здесь с «Днями жатвы» произошла следующая история: фильм смонтировали, потом радикально перемонтировали, потом одни сцены вырезали, а другие добавили. Эти три варианта можно считать тремя разными фильмами. Мы работаем по-другому, и потому в наших фильмах больше личного, индивидуального. Это не значит, что Малик, Николсон или Монти Хеллман — не индивидуальности, напротив. Я восторгаюсь их способностью делать свое дело, невзирая на все препятствия. Просто удивительно. Когда ты задумываешься о прошлом, об огромном давлении продюсеров и студий, а потом видишь, что в каждом фильме Джона Форда чувствуется его рука, виден особый стиль, просто диву даешься. Как у него это получалось?

А что вы скажете о наших актерах и актрисах? Вам не кажется, что большие объемы съемок как-то связаны с их особенностями?

Американские актеры куда энергичнее европейских. Они готовы на любые лишения. В «Днях жатвы» Ричард Гир пятнадцать раз — в пятнадцати дублях — падал в ледяную воду, ничем не защищенный. И делал это безропотно. Я им восторгаюсь. Таков же Николсон.

Мне кажется, американские режиссеры слишком много снимают. Затем у них на руках оказывается огромная куча пленки. Монтаж затягивается надолго: слишком богатый выбор, слишком много разных ракурсов. Я видел много американских фильмов, и меня преследовало ощущение, что они вечно режут эпизоды без всякой на то причины — просто под рукой оказался еще один план. Получаются фильмы-близнецы, так как их снимают одним и тем же методом. Точно их делали компьютеры.

Режиссеры монтажа тоже слишком рьяно кромсают фильм. Здесь тебе нужен крупный план, там врезка, тут панорама, там дальний план... Постепенно все это начинает делаться чисто механически. Фильм лишается индивидуальности, своего стиля. А я верю в самоограничение и дисциплину.

Наверное, Трюффо и Ромер больше уверены в своем зрении и точно знают, как должен выглядеть желанный результат?

Я полагаю, что режиссер и должен знать все наперед, а не ждать до монтажного стола. Он должен заранее смонтировать фильм в своей голове. Так было заведено в Голливуде много-много лет назад. Но, конечно, все это так, теории; люди с другими теориями тоже могут сделать хороший фильм. Хорошие фильмы делаются по-разному, по-всякому.

ГОРДОН УИЛЛИС

«Кино — это ремесло, не искусство. Но из этого ремесла может родиться искусство». Кредо Гордона Уиллиса объясняет особенности его работы. Он появляется на съемочной площадке за несколько недель до начала съемок, чтобы самому проверить каждую техническую деталь. Он остается на фильме недели спустя после завершения съемок, контролируя его проявку и печать. Профессиональная цель Уиллиса — совершенство. Его коллеги недоумевают, глядя, как ему всегда удается держать под контролем изображение — на всех этапах, от самого зарождения образа до его появления на экране он сохраняет над ним власть. «Все происходит на площадке так, как этого хочет Уиллис, — сказал один оператор. — Он подлинный хозяин». Причина, по которой с этой авторитарной властью считаются все создатели фильма, — Уиллис дает то, что обещает: уникальное изображение. Обезоруживающе точное — будь то комедия вроде «Энни Холл» Вуди Аллена или драма, как, например, «Крестный отец».

Уже в 70-е, когда он начал работать и снимал по фильму или по два в год, коллеги назвали его «лучшим оператором сегодняшней Америки». Так отозвались о нем и все герои этой книги, признав его огромное влияние, а Хаскелл Уэкслер пояснил: «Из всех нас он самый что ни на есть Оператор — в полном значении этого слова, олицетворение профессии».

Среди главных работ Гордона Уиллиса фильмы: «Маленькие убийства, «Клют», «Плохая компания», «Крестный отец», «Крестный отец-II», «Крестный отец-III», «Вся президентская рать», «Энни Холл», «Манхэттен», «Зелиг» (номинация на «Оскар»), «Пурпурная роза Каира», «Презумпция невиновности».

Ваш фильм «Любовь» являл собой городскую драму с комедийным оттенком. Расскажите, каков был ваш общий творческий подход к съемкам.

«Любовь» мне очень нравилась. По-моему, это был интересный, опередивший свое время фильм. Что до концепции, то я определил бы ее словосочетанием «романтическая реальность». Я применял этот подход во многих фильмах. Это бессознательное ощущение, а фильмы, в сущности, и являются бессознательными ощущениями.

Один из секретов мастерства — это суметь увидеть то, на что смотришь. Надо удержать, сохранить дух того места, которое ты снимаешь. Причем буквальное воспроизведение срабатывает не всегда — иногда дух увиденного не сохранишь, если чего-то не переделаешь.

Вы снимали интерьеры на пленку чувствительностью в 200 единиц «ASA»?

Да, я форсировал (force-develop) пленку.

А почему? Вам нравилось, как это выглядит?

Да, мне нравилось, как это выглядит. Вообще-то форсаж пленки не дает большого выигрыша в скорости. Это просто иллюзия за счет повышенного уровня дымки (fog level), так как дымка заволакивает свет и изображение становится плотнее. Если у вас есть хороший, нормально — то есть так, как вы хотели, — экспонированный негатив, перепроявка не внесет в него кардинальных изменений. Разве что уровень дымки повысится. Вот так я поступал тогда с пленкой.

Насколько мне известно, «Крестный отец» и «Крестный отец-II» — едва ли не первые фильмы, которые снимались при относительно низкой освещенности. Как вы пришли к этой концепции освещения?

Практическое осветительное решение пришло «из головы». Из моего понимания духа фильма, а дух фильма — Зло. Лучшим примером тут будет сцена свадьбы: снаружи, в саду, сияющий, «кодахромный» солнечный свет.

И тут же монтажный переход внутрь дома, в зловещий мрак, где сидит Марлон Брандо. То есть снаружи происходит одно, а внутри совсем другое. Элементарная концепция. Общий стиль «Крестного отца», за исключением сицилийских сцен, — суровый песчаник Нью-Йорка 40-х годов. В «Крестном отце-II» подход тот же самый, только чуть более романтичный. Нашей задачей было снять исторический фильм. Я решил, что сквозь весь материал должна проходить какая-то общая нить. Ею и стало единое колористическое решение. Хотя при переходах от одного исторического периода к другому я менял освещение и структуру планов, все-таки желтоватый колорит предпочел сохранить. После выхода фильма желтизна распространилась в кино, как эпидемия чумы. Даже сейчас этим приемом пользуются. Где нужно и где не нужно, осмелюсь добавить. Так как желтый колорит сам по себе еще не делает исторического фильма. Операторское решение, осветительное решение, декорации — все это должно образовать единое целое, иначе не стоит и возиться.

Есть ли у вас какое-нибудь эмпирическое «правило буравчика» для съемки при низкой освещенности?

Главное «правило буравчика» — четко знать, какие именно правила ты нарушаешь. Следует узнать, в чем состоит норма, что не есть норма и каких конструктивных результатов можно достичь, если выйти за рамки нормы. То есть постигнуть основные принципы экспозиции и природу материала, с которым мы работаем, — кинопленки. Допустим, студия буквально залита светом. Но уровень освещенности пленки зависит не от этого, а от экспозиции: или она нормальная, или вы снимаете с передержкой либо недодержкой. Оператор должен знать, как выглядит на экране недодержка на одно деление, на полделения. Экспозиция — это ваше орудие труда. Она помогает рисовать изображение, визуально выражать чувства. Точно так же, как выбор объективов или выбор точки съемки.

А основной вопрос, который нужно себе задавать, это: «Что делать, чтобы предмет на экране выглядел таким же, как в жизни?» Или: «Что делать, чтобы предмет выглядел так, как нужно мне?»

Оператору-дебютанту я посоветовал бы для начала взять пленку, которой он собирается пользоваться, и просто сделать пробы человека в комнате. Пусть, не мудрствуя, осветит свой объект спереди и снимет его с нормальной экспозицией — с той, которую считает нормальной. А потом поэкспериментирует с недодержкой и передержкой: на полделения ниже нормальной, на полделения выше и так далее. Остается лишь просмотреть материал на экране, и сразу станет ясно, при каком значении экспозиции детали начинают смазываться. И если в сцене актер должен пройти от окна к двери, где темнее, и может получиться недодержка, оператор просто подсветит дверь.

Как вам удается сохранять глубину резкости при низкой освещенности? В «Крестном отце» есть много сцен, где, несмотря на темноту, просматриваются детали переднего плана и детали фона.

Это тот же принцип, о котором мы только что говорили. Надо знать, что производит впечатление темного, но темным при этом не является. Нужно знать соотношения коэффициентов освещенности, соотношения коэффициентов яркости и зримо представлять, как что будет выглядеть на экране. И применять знания на практике, руководствуясь вкусом.

У одних людей вкус хороший, у других — дурной.

Точно. Селзник однажды заметил: «Качество бывает двух видов: высшее и нулевое». С художественным вкусом та же самая история. Людям можно вдолбить какие-то принципы, но еще вопрос, научатся ли они их применять.

Как вы обеспечиваете последовательное единство сцен, мизанкадров? Вы пытаетесь снимать при заданном количестве футо-кандел, с неизменной диафрагмой?

Чтобы фильм выглядел цельным, надо выдержать чисто техническое единство изображения, основанное на вашем понимании концепции фильма. Например, вы решили снимать с диафрагмой 4, так как она отвечает концепции фильма и эффективна для съемок. С этой диафрагмой вы должны снимать все монтажные куски, так как если вы будете для собственного удобства менять отверстие объектива, чтобы компенсировать неправильно установленное освещение, фильм получится лоскутным. У вас будут проблемы с

глубиной резкости при переходах с одного актера на другого, от одной сцены к другой. И в результате на экране вы увидите, что нечаянно соединили в одну цепочку множество кадров, которые не сочетаются: мягкие перемежаются контрастными. Никакой гармонии на техническом уровне. Что до выбора неизменного значения диафрагмы, то он должен определяться вашими эстетическими вкусами. А иногда и практическими соображениями. Вся штука в том, чтобы примирить эстетику с практикой.

По-моему, один из ваших ассистентов всегда аккуратно записывает экспозицию и другие характеристики каждого плана.

Да, верно. Я сам тоже делаю такие заметки. Мы их храним. Для постороннего это китайская грамота: просто значения диафрагмы и прочие цифры. Но если мне придется спустя месяц-два опять переснимать какую-то сцену — а в кино это не редкость, — тут-то заметки и пригодятся: нельзя же все запомнить.

Как вам удается обеспечивать цельность фильма?

Ну-у... надо все время держать весь фильм в голове. Я хочу сказать, что у всякого фильма есть свой стиль. И обычно сам без труда замечаешь, если тебя вдруг поведет в сторону. Режиссерам сложнее это осознать, так как на них лежит непосильное бремя работы с актерами, работы над сюжетом. И знаете что — очень многие режиссеры вообще не думают о цельности. В наше время фильмы, как правило, не снимаются, а записываются.

Вы не могли бы выразиться поточнее?

Режиссеры делают заданное количество монтажных кадров и переходят к следующему фильму.

А надо?

А надо задуматься, какую идею должен нести в себе этот фильм, эта конкретная сцена, а затем поразмыслить, как адекватно показать это на экране. Вот два человека разговаривают. Их диалог можно снять двадцатью разными способами. Какой из них верный? Самое легкое — это просто записать. Отщелкать. Крупный план — раз, крупный план — два, затем поймать в видоискатель обоих. Сцена готова. Но вдруг ее можно было снять по-другому?

...Я всегда говорил, что нельзя снимать кино о какой-то неживой вещи — вещи никого не интересуют. Надо снимать кино о людях — вот что всякого берет за живое. Только не забывай о людях, и все у тебя получится великолепно...

Начальная сцена «Крестного отца», когда иммигрант умоляет Дона Корлеоне о помощи, была великолепна. Как вы ее осветили?

Это слишком общий вопрос... Ну, очень важно правильно расставить актеров. Что касается технического уровня, все освещение в обоих «Крестных отцах» — это рассеянный свет сверху. Цветовая температура — где-то на уровне 2900 градусов Кельвина. Это обусловлено и общим колоритом, и тем фактом, что это исторический фильм. При необходимости мы использовали подсветку с пола, чтобы акцентировать чье-то лицо, глаза. У меня был девиз — скорее, он относится к «Крестному отцу-II»: «Мне плевать, видны ли глаза персонажей». Я решил, что в некоторых сценах глаза лучше не показывать — в те минуты, когда герои думают всякие такие мысли... Традиционалистам это страшно не понравилось...

На всех сценах съемочная площадка была освещена с помощью огромных конструкций отраженного света, конструкций-рефлекторов, которые висели над декорациями. Конструкции изобрел лично я. Начал с того, что переворачивал прожекторы и направлял их на разных размеров рамы, обтянутые муслином. То есть прожектор, балка и рама составляли единую конструкцию. Затем я стал закутывать их «юбками», чтобы не слишком освещать стены. Спустя некоторое время сделал конструкцию компактнее. Теперь она состоит из базового диффузора — рамы размером четыре на четыре метра — и тех прожекторов, которые я считаю нужным к ней приставить.

Иногда в «Крестном отце-II» на экране видны лишь силуэты персонажей. Разговор Майкла и Фредо перед стеклянными дверями в усадьбе. Зритель фактически не видит, что происходит между ними.

Ну, надо заботиться не о показе лиц актеров, а о режиссуре самой сцены. Очень часто то, что скрыто от ваших глаз, действует сильнее, чем то, что вы видите. Правда, не все это понимают. И не все понимают принцип относительности: переходов от света к тьме и назад к свету, от маленького к большому.

ЛАСЛО КОВАЧ

Ласло Ковач — еще одна иллюстрация к американской «Золушке». В 1956 году он закончил Будапештскую киношколу, а вместо диплома снимал на улице хронику подавления советскими войсками Венгерского революционного восстания. Ему удалось выбраться из Венгрии самому и вывезти в США 3000 метров пленки. Перебиваясь случайными заработками, подвизаясь то тут, то там на «no-budget» фильмах, он наконец вытащил свой билет — попал в группу, делавшую «Беспечного ездока», который и перевернул его жизнь. Называя себя «трудоголиком», Ковач работает беспрерывно, с самыми разными режиссерами, в разных жанрах, в непохожих порой полярных манерах. Он всегда подчеркивает, что для каждого конкретного фильма нужно изобретать новую изобразительную систему.

Среди фильмов, снятых Ласло Ковачем, «Пять легких пьес», «Последний киносеанс», «Карманные деньги», «Бумажная луна», «Никельодеон», «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Фрэнсис», «Маска».

Расскажите, как вы попали в съемочную группу «Беспечного ездока». Видимо, этот фильм стал поворотным пунктом в вашей карьере?

Это произошло после того, как я успел поработать на целом ряде малобюджетных или вообще «безбюджетных» фильмов о мотоциклистах: «Ангелы ада на колесах», «Дикая семерка» и так далее. Я был сыт ими по горло. Мне казалось, что если я еще раз услышу треск мотоциклетных моторов, то сойду с ума. И когда дело дошло до «Беспечного ездока», меня еле убедили хотя бы послушать сценарий. И вот мы все сидим в офисе, ожидая Денниса Хоппера, который должен был приехать со сценарием прямо из аэропорта. Вдруг дверь распахивается настежь, появляется Деннис — вылитый герой вестерна. В той же шляпе и кожаных шмотках, известных вам по фильму. Под мышкой у него толстая кипа бумаги. «Вот вам сценарий!» — орет он и подбрасывает бумажки к потолку. Страницы разлетаются по всей комнате, а мы хлопаем глазами и не знаем, что думать. «Не волнуйтесь вы насчет сценария, — говорит Деннис. — Его вообще читать не стоит. Давайте-ка присядем, и я вам сюжет расскажу».

Он начинает рассказывать, и чем дальше, тем больше я увлекаюсь. Как только он умолк, я спросил: «Когда начнем? Какой план действий?» И вскоре исполнительный продюсер, художник-постановщик и мы с Деннисом сели в машину и прокатились от Лос-Анджелеса до Нового Орлеана, прикидывая, что и как будем снимать. Вернулись в Лос-Анджелес самолетом и уже всерьез взялись за подготовку к съемкам. Дальнейшее общеизвестно.

После успеха фильма очень многие решили, что вам просто повезло: отправились ребята в дорогу, включили камеру и наснимали всякой всячины. Но, видимо, это было не так? Фильм был досконально подготовлен?

Фильм был спланирован самым дотошным образом. Кстати, помимо всего прочего хо-

дил слух, будто у нас не было даже сценария. Нет, у нас был очень подробный сценарий. Самый настоящий режиссерский сценарий, а не какая-то там импровизация пьяной компании у костра. Говорили, будто нам просто посчастливилось, что мы просто случайно отсняли актеров в удачные моменты. Да, нам посчастливилось — но все счастье состояло в том, что фильм вышел как раз тогда, когда зрители были готовы его воспринять. Будь это чуть позже или чуть раньше, он до сих пор валялся бы на полке. Но мы уловили нужный момент. Молодежь узнала в нашем фильме себя, свое стремление к свободе. Он заставлял людей задуматься.

...Собственно говоря, кино — это волшебство. Увидев объект, ты тем самым творишь его заново. Каким ты его видишь — вот что самое главное. Твое художественное мировосприятие оставляет печать на фильме. И совсем не важно, как ты добиваешься своих целей, с какой экспозицией снимаешь, а важно то, откуда все это берется. Нельзя просто заснять обыкновенный лист бумаги — выйдет безжизненно, драмы в этом не будет. Ты должен вдохнуть в объект жизнь, сделать его зримым. И, кстати, ты работаешь не один. Кино — плод коллективного труда.

Что определяет ваш выбор объективов для конкретного кадра, сцены, фильма в целом? Вы принимаете решения как художник, хотя речь идет о чисто технических аспектах?

Да, это чисто технические аспекты, но они ставят перед художником страшно важный вопрос: владеешь ли ты своими орудиями труда? Меняя объективы, ты властен изменять действительность: перспективу и даже отношения героев между собой. Выбор объектива должен быть тесно увязан с содержанием сцены. Например, «Бумажная луна» снималась на черно-белой пленке, причем с большой глубиной резкости. То есть все, что было в кадре, вне зависимости от степени удаленности от камеры, должно было иметь четкие очертания. Эта необыкновенная, неестественно широкая перспектива канзасских степей — Канзас не назовешь живописной местностью, он плоский, как вот этот стол. Но это был содержательный элемент фильма, и я должен был заставить этот элемент работать. Что до объективов, то широкоугольником крупные планы не снимают. Особенно, когда речь идет о маленькой девочке: у нее будет раздутое лицо, нос картошкой... А режиссер хотел, чтобы в фокус попали и актеры на заднем плане. Широкоугольник обеспечит глубину резкости, зато исказит пропорции. Вот и думай.

Был фильм «Напролом» Дика Раша, где мы ударились в другую крайность — экспериментировали с длиннофокусным объективом и техникой ограниченной глубины резкости. Раш хотел, чтобы в каждый момент в фокусе находился только тот актер, который именно в этот момент говорил. Стоило заговорить другому, и фокус перемещался на него. Если кино — это искусство, мы, операторы, должны исследовать горизонты возможностей наших орудий труда.

Как вы обеспечиваете последовательное единство эпизодов и мизанкадров?

Вообще-то это чисто технический навык. Обычно единство стиля выдерживается путем использования одного объектива, съемки с неизменным значением диафрагмы. Сложности начинаются, когда требуется изменить глубину резкости. Тогда надо подгонять время экспозиции — либо увеличивать уровень освещенности, либо усиливать пленку при проявлении (push the film). Когда из кучи разных планов — общих, средних, снятых через плечо, крупных — монтируется одна сцена, надо добиться, чтобы они плавно перетекали друг в друга, а не казались набором настриженных из разных фильмов кадриков. Решающий аспект цельности, гармоничности — это освещение. В интерьерах ты над ним полностью властен, зато натурные съемки — это кошмар. Допустим, тебе отведено пять дней на съемки какой-то натурной сцены. Прежде всего бежишь узнавать прогноз погоды. Начинаются съемки — как правило, с запаздыванием против графика. Снимаешь целыми днями: с рассвета до заката. И все планы — и утренние, и полуденные, и вечерние — должны совпасть по освещению, чтобы казалось, будто они отсняты подряд, за пять минут. А ведь у тебя нет власти над Боль-

шим Осветителем, который сияет на небе. Тут выручает только практика. Студенты и молодые операторы меня спрашивают: «Как лучше сделать — вот так или по-другому?» По-моему, ты должен делать все, что в твоих силах. Пока пленка не кончится, снимай все, что угодно. Завтра посмотришь на экране и сразу поймешь, в чем ты оплошал, а в чем преуспел. На чем еще учиться, если не на собственных ошибках?

Используете ли вы в качестве подсказок какие-либо наглядные материалы — картины, фотографии, чужие фильмы?

Да, это очень важно. Иногда режиссер показывает фотографию или репродукцию картины и говорит: «Вот так, на мой взгляд, должен выглядеть весь фильм». Потом, читая сценарий, ты выстраиваешь в голове свое визуальное решение картины и отслеживаешь, в чем оно расходится с концепцией режиссера. Цель в том, чтобы привести эти две концепции к гармоническому единству.

Но иногда человек не может найти подходящий изобразительный аналог и вынужден описывать свою концепцию на словах. А перевод визуальных образов в словесные — это всегда насилие, это просто невозможно. Как описать картину или фотографию, которую ты никогда не видел? Но как только у тебя в голове возникает «картинка», дело сделано. Ты уже знаешь, что способен воссоздать ее в реальности.

...Мне кажется, что сейчас удивительно интересное время для операторов. Это их зрение определяет окончательный облик фильма. Ты хочешь, чтобы все увидели этот фильм так, как видишь его ты. Необходима глубокая убежденность, ответственность при выборе. Помреж спрашивает: «Вы готовы?» Ты говоришь: «Да». Репетиция, дубль один, дубль два, какие-нибудь мелкие поправки между дублями. Как только режиссер заявляет: «Будем печатать», твой труд входит в историю. Он запечатлен на пленке для будущих поколений. Более того, это кусочек тебя, твоей души. Просто дух захватывает, какая непомерная власть у тебя в руках. Так что постарайся использовать ее должным образом.

Как вам кажется, есть польза от раскадровки?

До определенного момента. Я признаю ее ценность, особенно в обучении. Студентов надо приучать мыслить наглядными образами. Но впоследствии от раскадровки следует отказаться — нельзя всю жизнь оставаться в ее шорах.

Режиссер заранее знает, чего хочет добиться. Но окончательно он узнает это лишь завтра утром, когда придет вместе с актерами на площадку, увидит, как они настроены. Он ничего никому не навязывает: он ждет, пока в дело вступит человеческий фактор и актеры начнут создавать образы персонажей. Настоящие художники — режиссеры, актеры, операторы — сознают, что работают с людьми и их чувствами. Хорошие актеры играют так, что никакой раскадровкой этого не предусмотришь.

Ключевое слово — гибкость. Но неужели вы намекаете на то, что к съемкам не надо готовиться?

Как сказать. Ты должен знать — на уровне эмоций, как персонажи друг к другу относятся, откуда они пришли, куда идут. Если оператор это понимает, а актеры стараются воплотить — все, образно говоря, находятся на одной радиоволне.

Вы всегда сами решаете, куда ставить камеру? Были ли случаи, когда режиссеры вмешивались в этот процесс?

Нет, такой авторитарности я не встречал. Умные актеры работают на камеру, подстраиваются к ней. А потому позиция камеры определяется естественным путем, когда ты смотришь, как актеры прорабатывают сцену — и мне, и режиссеру одновременно открывается, где должна стоять камера, на чем ее сфокусировать, с какой точки эту сцену будут видеть зрители.

Во многих фильмах Богдановича камера движется невероятно плавно. Чья эта заслуга — его или ваша?

Изначально это идет от режиссерской концепции. Он видит сцену в плавном движении и хочет, чтобы она была снята одним длинным, непрерывным планом, мизанкадром. Он постоянно говорит: «Я вставляю крупные планы лишь тогда, когда актеры играют плохо». Ты стоишь рядом с ним, и вдруг он толкает тебя в бок и спрашивает: «Понимаешь, чего я хочу? Видишь?» И на-

чинает двигаться, почти бессознательно, показывая, как должна двигаться камера. Богданович на площадке сам становится камерой. Это режиссер решает — передвигать камеру или нет. Я лично больше люблю длинные, непрерывные сцены — по-моему, чем реже съемку прерывают, тем лучше играют актеры. Но в конечном итоге все определяет концепция режиссера.

Какого рода диффузоры вы использовали в «Бумажной луне»?

Никаких диффузоров я не использовал. Правда, я пользовался светофильтрами, чтобы создать впечатление глубокого неба. Мое отношение к диффузорам изменилось. Чем меньше их, тем лучше — таково мое новое кредо. Есть ситуации, когда диффузия уместна — тут все решает сам дух фильма. Первый же вопрос молодых операторов: «Чем мне прикрыть объектив?» «Это дело десятое, — отвечаю я. — Лучше попытайтесь увидеть свет, увидеть различия между типами освещения». Если диффузией пользуются умело, зритель об этом даже не догадывается.

Ну, а когда речь идет о съемке красивых женщин? Например, Лайзы Миннелли в вашем фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк»?

Вот это уже проблема. Если вы решаетесь снимать с диффузией, придется использовать постепенную диффузию для всего фильма. В «Нью-Йорке...» я использовал очень легкую диффузию, а крупные планы Лайзы старался делать при самом мягком освещении, какое было возможно. Нельзя же, чтобы крупные планы выделялись, точно разбитая коленка. А так будет, если не снимать сцены с постепенной диффузией.

ЦВЕТ

Кино вполне могло быть изобретено в цвете. Во всяком случае, цвет — это колоссальное приобретение.
Жак Тати

К цвету в кинематографе надо относиться эмоционально, чтобы создавать определенные цветовые состояния природы и мира.
Андрей Тарковский

Цвет почти так же навредил кино, как и телевидение.
Франсуа Трюффо

В цвете, если его правильно использовать, есть свое чувственное очарование. Но если пользоваться им без разбора, ничего хорошего не будет.
Ингмар Бергман

Я искал тайную асимметрию в цвете, но не простую. Асимметрия, найденная в симметрии, — вот к чему стоит стремиться.
Душан Макавеев

На самом деле я очень цветной человек.
Александр Сокуров

Кино — это движение, а цвет есть неподвижность, как же они могут сосуществовать?
Федерико Феллини

Цвета как такового не существует, как нет, например, лица, пока на него не ляжет свет.
Альфред Хичкок

ХАСКЕЛЛ УЭКСЛЕР

Хаскелл Уэкслер — един в нескольких лицах: знаменитейший, четырежды получавший «Оскар» голливудский мэтр, перед которым заискивают звезды — актеры и режиссеры; документалист, снимающий «непопулярные» политические сюжеты, руководствуясь своими либеральными установками; автор телевизионной рекламы, умеющий остроумно и стильно «продать» «Мальборо» или что-то другое. И во всех этих ипостасях Уэкслер — интеллигентный, талантливый и необыкновенно добросовестный профессионал. Камеру он взял в руки после войны, долго пытался постичь азы операторского ремесла самостоятельно, а потом пошел в подмастерья к голливудским мастерам. В конце 50-х, после нескольких документальных лент, получил доступ к игровым фильмам. Среди его любимых — «Дикий глаз», «Кто боится Вирджинии Вулф?» («Оскар»), «Душной южной ночью», «Полет над гнездом кукушки» (номинация на «Оскар»), «На пути к славе» («Оскар»), «Возвращение домой», «Мужчина, который любил женщин», «Три беглеца».

О чем вы обычно задумываетесь, когда приступаете к съемкам нового документального фильма?

Первое — о чем будет этот фильм: о человеке, об идее. Затем я пытаюсь определить для себя точку зрения — обязательно непредвзятую. Непредвзятости требует не только этическая сторона дела, но и кинематографическая. Заранее сформулировав свое отношение к теме фильма, ты будешь навязывать действительности свой взгляд, что ничем хорошим не кончится. Документальное кино того рода, какое делаю я, — это приключение. Если же ты все знаешь наперед — иди лучше снимать фильмы по сценарию. Ты должен научиться быть свободным, иначе никакого приключения не получится. Этот процесс продолжается на стадии монтажа. Особенно в документалистике стиля «верите́». Мне нравится «верите́» — кино, когда сцены тянутся немного дольше, чем принято в игровых фильмах, когда есть маленькие «хвостики», мелкие происшествия, привлекающие внимание зрителя к каким-то подробностям человеческого поведения. Игровое кино, напротив, более жестко организовано: там надо все время удивлять зрителя, бить по нервам...

На съемках документального фильма вы остаетесь голливудским оператором, который стремится к совершенству во всех областях: в освещении, композиции, кадрировании? Или отбрасываете все это ради ситуации, ради правды?

Даже при съемке игровых фильмов, где я располагаю всей нужной для безупречного результата аппаратурой, я думаю о документалистике. Именно опыт документалиста подсказывает мне, как строить композицию кадра в игровых фильмах. Я могу специально загромоздить кадр — поместить на заднем плане какой-то случайный предмет из тех, что волей-неволей попадают в объектив документалиста, когда он вынужден стоять где-нибудь в углу. Документальные съемки — великолепный источник идей для моей работы в игровом кино.

А наоборот? Дает ли игровое кино что-то для документалистики?

Я обнаружил, что чем больше работаю в игровом кино, тем менее свободен в документальном. Приходится с этим бороться. Входишь в комнату и думаешь: «Хм, хорошо было бы поставить за окном два галогенных прожектора с шелковой сеткой». Конечно, никаких галогенных прожекторов у меня нет, так что я быстро говорю себе: «Выкинь это из головы. Подумай, как ты решил бы задачу в Чикаго двадцать пять лет назад». И помещаю над окном четыре лампы с рефлекторами (par lights) или три лампы-прищепки (clip lights). Само окно остается за кадром, так как я не могу прикрыть его вуалью, как сделал бы в игровом кино. Иными словами, я стараюсь подстраиваться под то освещение, каким располагаю.

Выработали ли вы для себя какие-то быстрые и эффективные осветительные приемы, которые выручают вас в документалистике?

Очень многое зависит от вашей власти над «актерами». Если вы режиссер фильма, то можете поставить людей в ту точку, где свет будет вам на руку. Конечно, при съемке на цветную пленку самое простое — белый потолок вместо рефлектора. Получается довольно приятно, хоть и скучновато. Если же естественное освещение на месте съемки оставляет желать лучшего, его необходимо дополнить. Обычно достаточно одного источника рассеянного света — а в качестве отражателя сойдет и потолок, и картонка, и кусок фольги. При ночных съемках полезна подсветка прожектором заливающего света номер 1.

Документалисту особенно некогда переставлять прожектора с места на место. Надо исходить из того, что есть. Если на окне жалюзи, нужно оперативно решить, открыть их или закрыть. Если вас тревожат трубки дневного света — отключить их или, по возможности, заменить на другие, которые имеют более выгодную цветовую температуру — теплые «люкс» вместо холодных. Важна и точка съемки. Если источник освещения за спиной у ваших героев, их лица останутся в тени — что не всегда уместно.

Я бы посоветовал документалистам по возможности работать со статичной камерой. Походите по разным комнатам, сделайте стоп-кадры на негативной пленке — вы обомлеете, до чего прекрасна натура. Единственное, что надо, — уметь отличать удачную натуру от неудачной. Но в общем и целом вы увидите на пленке гораздо больше, чем предполагали: качество света, особенно когда есть окна, так высоко, что подсветкой его можно только испортить.

Какова роль ручной камеры в игровом кино? Вы используете ее просто для удобства, когда никакие другие не годятся? Или это стилистический прием?

Я обычно пользуюсь ею по чистой необходимости. Но, например, для Лелуша ручная камера — вопрос стиля: он просто решает, что этот кусок фильма следует снимать с рук. Это дает ему возможность делать моментальные поправки, а также давать волю актерам: когда он сам снимает, то буквально видит все глазами камеры, в объектив и может не бояться, что оператор скажет: «Понимаете, по сценарию он должен подойти к двери, а его понесло к окну, вот я его и упустил».

Что, помимо сценария, влияет на ваш операторский стиль в конкретном фильме?

То, что именно нужно снимать. Если некая актриса должна хорошо выглядеть на экране — потому что так положено по сюжету, потому что таков ее образ с точки зрения режиссера, а также потому, что киноактрисы всегда должны хорошо выглядеть, — необходимо прикрыть объектив диффузором. Следовательно, в фильме нельзя применять прямой свет — иначе всякий переход к крупному плану выдаст тебя с головой. Также на стиль влияет место съемки. Если сцена снимается при дневном освещении в помещении с большими окнами, непременно придется направить на окна большие прожекторы, а для заполняющего света включить перекальные лампы. Вот, например, фильм «Подержанные сердца»: когда я прочел сценарий и ознакомился с натурой, у меня сложилось впечатление, что фильм должен быть «широкоугольный», «резкий». Так оно и вышло — в нем преобладают съемки 20-*мм* объективом с диафрагмой 8, 11, 12.

В фильме «На пути к славе» вы засвечивали (to flash) всю пленку?

Буквально всю. Я сделал множество проб и пришел к выводу, что засвечивание смягчает тени. Теоретически оно также придает колориту пастельный оттенок, но в этом я не уве-

рен. Время засветки в разных сценах разное.

Этот фильм Хэла Эшби (1976) имел очень отчетливый визуальный стиль. Легко ли вам было соблюдать этот стиль во время съемок?

Мне очень помог художник-постановщик Майкл Холлер. Я также тесно общался с костюмерами. Идея заключалась в том, чтобы по мере приближения Вуди[1] к Калифорнии цвета становились из приглушенных все ярче. Об этом заботилась вся группа. Если маляр видел яркий дорожный знак, он, ни с кем не советуясь, шел и закрашивал его в тусклый цвет.

Вы старались снимать с определенной выдержкой или с определенной диафрагмой?

Ну, диафрагма на стиль не влияла. Я старался не снимать при переднем освещении, так как оно усиливает цветовую насыщенность. И еще пытался по возможности загрязнить воздух: пыль, дым и прочие рассеивающие свет факторы. В интерьерах мы применяли дым. От прямого солнечного света бежали, как от огня. Шелковые сетки, задний свет. Когда приходилось снимать на солнце, я использовал большие бисерные экраны, чтобы заполнить тени и придать изображению определенную прозрачность.

Кстати, о диффузии. Многие операторы считают, что объективы слишком резкие, а пленка — слишком хороша. Им кажется, что нужно намеренно ухудшать изображение и прикрывать объектив диффузорами. Вы разделяете это мнение?

Действительно, в наше время негативная пленка очень резкая, очень мелкозернистая. И изображение при съемках «голым» объективом получается резкое, мелкозернистое. Когда же вы хотите польстить женщине, снять что-то живописное в классическом смысле этого слова, изображение приходится ухудшать. Тут все зависит от вашего желания.

Перевод с английского
Светланы Силаковой

[1] Герой фильма — певец Вуди Гатри, кумир рабочей Америки 30-х годов. — *Прим. переводчика.*

ЗВУК

Сама природа кино исключает не только необходимость, но и уместность говорящего голоса. Нам сейчас[2] не нужен фильм с человеческим голосом, и он нам никогда не понадобится...
Дэвид Уорк Гриффит

С приходом звукового кино нужно было перестать видеть, мыслить, воображать.
Жан-Люк Годар

Нет никакого смысла спорить о драматических возможностях звука. Также несомненно драматическое воздействие цвета. Никогда не может быть сомнения в том, что эти два средства драматического воздействия будут использоваться искусством кино.
Дэвид Уорк Гриффит

Легко выявить ничтожное значение цветного и стереоскопического кино по сравнению с огромным значением звука.
Сергей Эйзенштейн

Слово и звук принесли элементы реального в кинематографический спектакль, и чувство, будто нам снится сон, исчезло навсегда.
Рене Клер

Говорящая фильма будущего не имеет.
Всеволод Пудовкин

Эти новшества меня раздражали, и, желая на чем-нибудь сорвать свое дурное настроение, я решил записать реальный звук спускаемой воды в уборной. Это стало революцией, которая сделала для моей репутации больше, чем съемка дюжины удачных сцен.
Жан Ренуар

Звук навсегда изгнал из кино сны.
Душан Макавеев

Я — раб звука.
Вим Вендерс

[2] В 1924 году. — *Прим. ред.*

КАМЕРАМАН-ДАЙДЖЕСТ

Польский «Квартальник фильмовы» посвятил один из своих номеров операторскому искусству. Из материалов, опубликованных в журнале наших коллег, мы выбрали и предлагаем вниманию наших читателей фрагменты высказываний всемирно известных операторов. Вы найдете здесь мнения Ежи Вуйцика («Эроика», «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Фараон», «Вестерплатте», «Потоп»); Витторио Стораро («Стратегия паука», «Конформист», «Последнее танго в Париже», «XX век», «Апокалипсис сегодня», «Последний император», «Маленький Будда»); Витольда Собоциньского («Польский альбом», «Свадьба», «Земля обетованная», «Смерть президента»); Анри Алекана («Битва на рельсах», «Красавица и чудовище», «Римские каникулы», «Король в Нью-Йорке», «Принцесса Клевская», «Небо над Берлином»); Славомира Идзяка («Короткий фильм об убийстве», «Двойная жизнь Вероники», «Три цвета. Синий»); Уолтера Лассали («Дети четверга», «Одиночество бегуна на длинные дистанции», «Том Джонс», «Грек Зорба», «Царь Эдип»); Эдварда Клосиньского («Распорядитель бала», «Барышни из Вилько», «Без наркоза», «Человек из мрамора», «Декалог II», «Европа», «Три цвета. Белый»); Нестора Альмендроса («Колено Клер», «История Адели Г.», «Последнее метро», «Крамер против Крамера»).

КИНООПЕРАТОРЫ О СВОЕМ ДЕЛЕ

СВЕТ

Ежи Вуйцик. Я понимаю свет в кино не только как нечто поддающееся измерению и служащее для экспонирования негатива, но как энергию, которой мы служим: мы повествуем о свете, тем самым рассказывая о самих себе.

Светом можно что-либо выявить, в свет можно войти. Можно стать самим светом. Можно слиться с ним.

Я понимаю свет как нечто, порождающее мир: как энергию, как часть той энергии, которая дана миру, которая делает мир видимым. Мы видим только ее часть. Только то, что нам дано видеть.

ОСВЕЩЕНИЕ

Анри Алекан. У американских кинематографистов освещение — независимо от места и действия — должно прежде всего подчеркивать физический вид актеров, показывать их как можно более выигрышно. Система звезд приписывает актерам чрезвычайную силу воздействия, которую при необходимости следует укрупнять, чтобы тем сильней очаровать зрителя. При этом свет должен прежде всего подчеркивать достоинства лица и, конечно, достоинства тела. Этим объясняется развитие в кино искусства макияжа, ос-

Kwartalnik Filmowy. Warszawa, 1994, N 7/8.

нованного скорее на принципах эстетических, нежели психологических. Установились также определенные правила, которых должны придерживаться кинематографисты: привилегированное положение актера в кадре; наилучший угол зрения при съемке актера; наилучшее его освещение — так, чтобы его особа имела в себе нечто возвышенное. Все это связано с культивированием мифа о сверхъестественной мощи (красота, сила, ловкость, пластичность, интеллигентность и т.д.), приписываемой актерам зрителями, что превращает первых в существа исключительные.

Нестор Альмендрос. Вместе с «новой волной» пришло время обновления. Во Франции абсолютным сторонником опосредованного освещения стал прежде всего Рауль Кутар. До тех пор съемки производились преимущественно в павильоне, в декорациях без потолка. Рефлекторы направляли в сторону актеров и декораций со специальных помостов, прикрепленных вдоль стен. Когда «новая волна» усвоила основной принцип неореализма, то есть съемку в подлинных интерьерах (в декорациях «с потолком»), техника освещения должна была измениться. Снова создавались малобюджетные картины, однако теперь решение работать в естественных интерьерах мотивировалось прежде всего соображениями эстетическими. Свет стали устанавливать прямо противоположным образом. Лучи рефлекторов — вместо того чтобы падать с помоста на актеров — направлялись в потолок. Актеров освещал свет отраженный, опосредованный, рассеянный, не дающий четких теней. Вместо того чтобы обрисовать предметы и подчеркивать их контуры, свет окружал каждую фигуру и каждый предмет мягкой аурой.

Уолтер Лассали. «Свободное кино» было не столько художественным течением, сколько серией киносеансов. Это был реалистический период, и с ним связано определенное освещение. Оно тоже стало реалистичным, и ему сопутствовало употребление пленки высокой чувствительности. Получался своеобразный эффект, нейтральный свет, по выражению Алекана. Скажем так: мы добивались так называемой естественности. Требовалось множество усилий, чтобы создать впечатление, что искусственное освещение отсутствует. Мы перестали работать в павильоне, только в естественной среде. Перемены пришли вместе с фильмом «Вкус меда», который ни минуты не снимался в павильоне, так же как «Том Джонс» и все картины, которые были поставлены впоследствии.

ЦВЕТ

Витольд Собоциньский. В современном кино цвет неразрывно связан со светом; цвет — это эффект композиции световых структур. Продуманно устанавливая свет, получаешь искомый цвет в отдельном кадре, эпизоде, во всем фильме. Цвет и свет создают, между прочим, пространство кадра и всего кинематографического произведения. Пространство имеет для экранного ви́дения ключевое значение. В построении пространства соучаствуют все средства и приемы, которыми располагает оператор: свет, цвет, движение, использование соответствующих объективов (построение перспективы). Несомненно, оператор является соавтором пространства, существующего на экране.

Витторио Стораро. Каждый цвет имеет определенную длину энергетической волны, которая может символизировать время, жизнь или эмоции. Доминирующие цвета у детей — красный, зеленый и голубой. Они репрезентируют огонь, воду и воздух. Древнегреческие философы считали их тремя из четырех главных жизненных стихий. Когда эти стихии соединяются, возникает равновесие, представляемое ламой Норбу[1]. Зрители видят чистоту белого света только тогда, когда все эти элементы воссоединяются.

РИТМ

Эдвард Клосиньский. Важной проблемой является ритм. Читая в сценарии тексты диалогов, я представляю себе человека, который именно так, а не иначе формулирует свои мысли, пытаюсь предвидеть, как он может вести себя, как движется. Все это отразится в изобразительном ритме.

Хорошим примером создания ритма может служить «Распорядитель бала». Важнейшим выразительным средством, которым воспользовался Штур, является именно ритм.

[1] Персонаж «Маленького Будды». — *Прим. переводчика.*

Решение придумал Анджей Вайда. Мы были у него накануне отъезда на съемки, а когда уже выходили, Вайда бросил вдогонку: «И помните, он должен ходить быстро, мелкими шажками». Я увидел, как у Штура широко раскрылись глаза: он мигом понял, в чем дело. Иногда одно такое замечание дает ключ к тому, как изобразительно передать информацию — кем является человек. У Штура в «Распорядителе бала» словно есть подгоняющий его моторчик.

Иной вид ритма: чередование светлых и темных сцен. Если в одной сцене мы оказываемся в помещении со светлыми стенами, в следующей было бы хорошо покрыть стены темными панелями. Если соседствующие сцены разыгрываются в схожих по характеру помещениях, например в офисах, те должны различаться. Это нужно и для того, чтобы зритель сразу ориентировался, понял, что действие разворачивается в другом месте. Ритм — это также чередование сцен вибрирующих, нервных и приглушенных. Подобный порядок должен быть сразу предусмотрен в сценарии. Если что-то не стыкуется, можно немножко помочь светом, движением камеры.

ЖИВОПИСЬ

Эдвард Клосиньский. Я всегда искал образцы не столько в работах иных операторов, сколько в живописи. Может быть, не образцы, просто это была самообразовательная фаза в овладении профессией. Я изучал изобразительные искусства, у меня много альбомов с репродукциями живописи. Долгие часы я смотрел, как строили свои картины Вермеер, Рембрандт, Хогарт, Тернер или Хоппнер. Мир можно описывать по-разному, но возникает вопрос: почему одни способы представлять мир крепче западают в душу, а другие слабее? Я понял, что больше всего люблю естественный свет, естественный, но все-таки чуть-чуть преображенный. В границах реализма, но не создающий иллюзии реальности. Так снимают Свен Нюквист, Гордон Уиллис, кое-кто еще. И это есть творчество искусственности, потому что солнце никогда не светит так низко, контрасты здесь уравновешены, кадр сужен и т.д., но если основным источником света в данной сцене является окно, значит, все оправдано. В живописи тоже соблюдаются эти правила.

Искусственное освещение должно иметь свою логику, должно создавать связный мир, а не хаос. Нельзя становиться рабом своих находок. Бывает, что снимешь в поставленном свете интерьер, а потом выйдешь на пленэр, и все летит к черту. Солнце — лампа Господа Бога — настолько ярко светит, что ее не заменишь никакой из сделанных человеком.

Анри Алекан. Если не считать статичного кадрирования, близкого живописным композициям, можно полагать, что фильм погружается в пространство и пытается его воссоздать совершенно своеобразно по сравнению с живописью, поскольку переносит нас в процесс проекции вдоль, вширь или в глубь экрана. Использование панорам, а также горизонтальных, вертикальных или диагональных тревеллингов наряду с комбинированными позволяет сохранить связность композиций, динамизирующихся благодаря постоянному следованию за развитием сюжетного действия. Отсюда вытекают законы динамической композиции, присущие кино.

В этих подвижных композициях свет и тени становятся, в свою очередь, динамичными благодаря следованию друг за другом светлых и темных пространств, то ли неожиданно появляющихся при естественном свете, то ли сознательно создаваемых при искусственном, павильонном освещении. Это динамическое моделирование сливается с мобильностью действия, отчего создается определенная диалектика: чем более живо действие, тем менее живым должен быть свет, и напротив, чем более статично действие, тем легче оно переносит — и количественно, и качественно — эффекты динамического освещения.

СТИЛЬ

Витольд Собоциньский. Оператор должен сохранять собственный стиль, приспосабливаясь в каком-то смысле к стилю режиссера, с которым он работает, и тем самым создавать общее ви́дение, доходчиво передавать содержание фильма. Никоим образом нельзя нарушать границы нашей независимости. В процессе съемок мы сопоставляем ви́дение режиссера с нашим. Проверяем его, сообща модифицируем. Каждый фильм нужно снимать иначе, избегая использовать излюбленный

свет, излюбленные мизансцены, внутрикадровое движение и движения камеры, как и излюбленную оптику в кадрах. Это сложно. Но это захватывающий процесс. В нем — привкус большого приключения.

Уолтер Лассали. В фильме «Грек Зорба» стиль менее суров, чем в «Электре», это стиль чрезвычайно точный и серьезный. В «Электре» я снимал, постоянно используя чрезвычайно сильный красный фильтр, чтобы получалась резкая контрастность и чтобы фигуры из античного хора были совершенно черными. В «Греке Зорбе» я все смешал. Мы снимали на трех разных негативах. Выбор негатива зависел от места: один — в интерьере, иной — на натуре и свой — для сумерек. Негативы имели разную чувствительность и зерно. То же самое я делал, снимая «Вкус меда», но там дела обстояли проще. Такие вещи не делаются часто, в те времена они вообще не делались, я был первым. Этому я научился, работая над документальными фильмами, — тогда и познакомился с возможностями разных негативных пленок. Пользовался же я ими по причинам чисто практическим. На натуре, где хватает света, можно употреблять менее чувствительный материал, получая при этом довольно точные детали, в то время как в интерьере приходится работать при меньшем освещении, при слабых и немногочисленных рефлекторах, а потому нужен более чувствительный материал. Теперь такой выбор можно делать среди негативов цветных, а тогда — только черно-белых.

ТЕХНИКА

Анри Алекан. От выбора объективов будет зависеть кадрирование и расположение разнородных объектов, которые благодаря своей структуре, взаимоотношениям и подвижности будут сосуществовать в интегрированной пространственной системе, соответственно представлениям того, кто эту систему придумал. Такая композиция, будучи специально подобрана, упорядочена и профильтрована, в результате выбора излюбленных объективов уже не соответствует человеческому ви́дению, но является искажением, уменьшением, отдалением или приближением, увеличением, преображением, облагораживанием, идеализацией. В этом заключена динамика ви́дения, имеющая двойное значение: эстетическое и психологическое.

Витольд Собоциньский. Не надо делать фетиш из техники. Она — неизбежность. Она конкретна, измерима. Ее нужно освоить, овладеть ею. И тогда, но только тогда, нужно о ней забыть. Искусство начинается не с нее. Оно начинается с условности, субъективной интерпретации цвета, с эстетических преобразований. Хотя техника несомненно влияет на развитие операторских стилей. Все более чуткие пленки, все более удобные, легкие камеры, совершенное оборудование для освещения имеют огромное значение в обогащении искусства изображения. Все это позволяет достичь большей интенсивности, более широкой гаммы в способах высказаться. Аппаратура «Стедикам», например, позволила достичь почти невероятного движения образа, иных впечатлений, иного ощущения динамики. Развитие визуального языка неразрывно связано с достижениями техники.

Но телевидение влияет на качество образа роковым образом. Небрежность, невыразительность, отсутствие визуальной артикуляции во многих фильмах — это «заслуга» ТВ. Однако я не демонизировал бы его роль в кризисе кино. Телевидение отобрало у кино зрителей — это правда, но, с другой стороны, телевидение не дает тех эстетических переживаний, той атмосферы восприятия, какие дает проекция фильма в кинотеатре. Более мудрые зрители возвращаются в кинотеатры.

Славомир Идзяк. Я убежден, что такие вещи, как чувство света, цвета, композиции, движения, в какой-то мере существуют в каждом из нас. Но двадцать или тридцать лет назад, чтобы сделать игровой фильм, следовало пройти курс обучения, получить образование (которое развило бы природные задатки). Теперь техника так проста, что камера видео или даже с негативной пленкой не требует никакой специальной подготовки. Легко можно представить себе, что человек с посредственным фотографическим образованием, способный сделать пару снимков и наслышанный о диафрагмах и резкости, создаст игровой фильм, который будет как-то освещен, с каким-то там цветом, каким-то ритмом, каким-то мироощущением. Но только от его индивидуальности, от его способа по-

стигать мир и от того, сколько будет ему предоставлено свободы действовать, зависит, какой получится фильм. Потому что важнейшим элементом операторского искусства является осознание драматургической функции каждого отдельного кадра. И кинооператор не может быть настолько свободным человеком, чтобы совершенно произвольно ставить камеру под тем или иным углом, ибо различие между той или иной позицией камеры — это различие в его, оператора, мироощущении. Существует точно определенная и заранее заданная связь между «посланием» фильма, его стилем, его идеей и отдельным кадром, зависящая от места сцены в контексте целостности, от того, о чем и почему идет речь. Это кажется мне основным элементом, часто упускаемым из виду в размышлениях об операторском искусстве и вообще о функциях киноизображения.

ПАРТНЕРСТВО

Славомир Идзяк. Мне кажется, профессия оператора прошла определенный период метаморфоз, проистекающих — как всегда происходит — из того, что развитие техники опережает наше сознание. Мы мало отдаем себе отчет в том, что развитию техники должны сопутствовать определенные системные и структурные перемены. Закончилась эпоха, когда фильмы делались большими съемочными группами, а режиссер, как генерал, дирижировал огромной толпой техников и помощников. Работа стала более простой, легкой, уже не требуется, чтобы лампу носили три-четыре человека, камеры маленькие, очень удобные. В связи с этим профессия оператора модифицируется. Оператор теперь не должен быть только ответственным за техническую сторону дела или только за превращение мыслей режиссера в хорошо экспонированные, хорошо освещенные и кадрированные картинки. Я думаю, оператор должен начинать работу еще на стадии сценария, эстетические, образные решения должны возникать на этапе обработки литературного материала. В этой фазе есть место для введения определенных идей, и уже тогда творчески мыслящий оператор должен быть подключен к работе. В моем представлении, оператор должен вносить в фильм собственное ви́дение мира, как это происходит в хорошем оркестре или любом поистине творческом коллективе.

Мир знает различные режиссерско-операторские пары: Ротунно — Феллини или Нюквист — Бергман; но мы видим, что те же операторы делают фильмы с другими режиссерами, и оказывается, что мир этих других картин беднее, хотя снимали те же люди и, наверно, их вклад велик. Ни в одном из американских фильмов Нюквиста уже нет той метафизической фотографии, потому что партнер, который возле него стоял, то есть режиссер, не дал ему такого шанса. А когда тот же Нюквист работает с Тарковским, то фотография оказывается необычной, невероятной. Никто другой не сделал бы эти кадры такими оригинальными и прекрасными.

Эдвард Клосиньский. Самое главное для оператора: найдет ли он партнера в режиссере, когда дело касается изображения? Поймет ли режиссер, что фильм — нечто иное, чем перенесенная на экран радиопьеса, имеет ли он собственное ви́дение сюжета? В тексте сценария чаще всего об этих вопросах умалчивают. Если по каким-либо причинам не удается сотрудничать при возникновении сценария, нужно по крайней мере провести трезвый анализ текста, который станет основой будущего фильма. Я делаю это чрезвычайно критически. Всегда хочу знать, почему сцена развивается так, а не иначе, спрашиваю, возможны ли иные решения, предлагаю собственные. Без этого я не смог бы полностью включиться в работу.

Попробую показать все это на вымышленном примере. Предположим, режиссер говорит: «Я хочу, чтобы фильм был рассказан динамично, резко». От меня в ответ он услышит: «Тогда надо иначе написать диалог, без длинных реплик. В трех сценах, идущих друг за другом, люди не должны разговаривать. Придется отказаться от сцены под дождем; все должно происходить под ясным солнцем, при резком контрасте. Нужно поискать специфические съемочные объекты, например, кульминационный разговор мог бы происходить в движении на фоне колоннады, мы схватим резкую игру света и тени. А сцену с автомобилями хорошо бы разыграть на перекрестке с двумя уровнями движения. Нужно такой найти». И так далее. Это огромная — логическая и художественная — работа, которая должна учитывать и финансовую сторо-

ну. Потому что если окажется, что нужный перекресток есть только в Щецине и группе необходимо ехать туда, то стоимость фильма вырастет.

Славомир Идзяк. Магия нашей работы состоит в том, что никто наверняка не знает, какой результат получится, поскольку результат — плод коллективных усилий. В начале работы, получив проект фильма, я как-то представляю его себе, режиссер видит его совершенно иначе, актер совсем по-другому. Это как в сексе: у мужчины и женщины — свои эмоциональные потребности, но в сумме акт должен быть общим. В кино каждый из нас приходит со своим багажом, со своим напряжением, со своим ви́дением, и благодаря дискуссии, а зачастую и случаю возникает нечто ценное. Всякий раз сталкиваешься с неожиданным, и часто картинка, увиденная через глазок камеры, на экране выглядит совершенно иначе. Мой негатив, проявленный в лаборатории, попадает в руки человека, который работает с цветом; он может уничтожить мой колористический эффект или поправить его, а порой делает нечто поразительное, чего я и не предвидел. Или — и это специфическое свойство нашей работы — мы видим какую-то сцену, она кажется никудышной, но вот она положена на музыку, и вдруг сцена делается содержательной и важной. Никто из нас не имеет до конца обдуманного ви́дения, в этом состоит вызов и прелесть нашей профессии. Наша работа похожа на хождение по канату. Можно рухнуть вниз, но можно испытать восторг, достигнув цели.

Перевод с польского
В.Михалковича

МУЗЫКА

Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно, если она не является частью звучащей реальности, запечатленной в кадре.
Андрей Тарковский

Музыкальный комментарий всегда несет мелодраматическую функцию, и это сразу опошляет фильм.
Микеланджело Антониони

Фильм не складывается, если он не состоялся музыкально.
Орсон Уэллс

В наши дни она исчезает из кино — и хорошо. Если кинематограф может обойтись без музыки, это говорит о его высоком уровне.
Франсуа Трюффо

Музыка нужна большинству фильмов, но длинные фильмы вообще не могут без нее обойтись.
Анджей Вайда

Музыка — вторая жизнь фильма, музыка родственна подтексту.
Лев Кулешов

Песни — это действующие лица фильма.
Педро Альмодовар

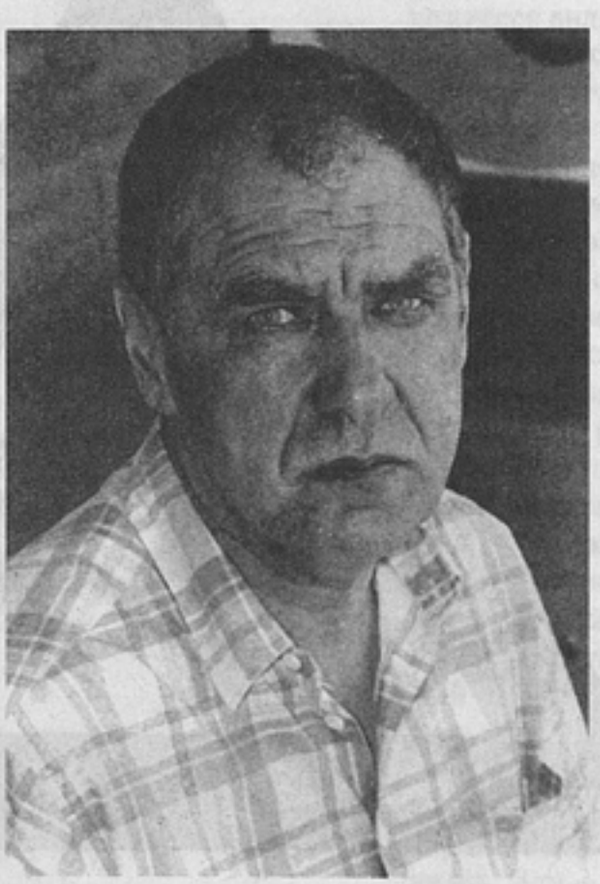
КИНОШКОЛА

С легкой руки Л.В.Голубкиной, директора Высших курсов сценаристов и режиссеров, мы получили возможность заглянуть в архивы этой престижной киношколы. Шестнадцать выпусков, множество громких имен и знаменитых фильмов.

В архивных папках с тесемочками хранятся творческие работы выпускников за два года обучения профессии — литературные и режиссерские сценарии, учебные раскадровки, рассказы. Листать их особенно интересно, уже зная, какие фильмы, какие кинематографические проекты и образы выросли из этих первых опытов. По сути дела, перед нами не что иное, как «материалы к биографии» мастеров, чьи картины стали историей нашего кино. Для публикации мы выбрали несколько вступительных работ ныне маститых режиссеров под девизом «Случай из жизни», написанных тогда еще безвестными абитуриентами.

Е.С.

АЛЕКСАНДР АСКОЛЬДОВ



НЕУДАЧНИК

В 1952 году в ноябре я поехал от ВТО посмотреть новые спектакли в сибирских театрах. Обычная поездка, какие много раз на год предпринимает Театральное общество.

На «ИЛе» я долетел до Красноярска, затем на «ЛИ-2» добрался до Абакана, перелетел еще дальше — в Минусинск, вернулся затем в Красноярск, а уж оттуда вылетел в Норильск — конечный пункт своего путешествия.

В каждом из названных городов мне нужно было смотреть спектакли и затем в ходе беседы с актерами и постановщиком оценивать работу театра.

Надо сказать, что я порядочно трусил. В поле зрения ВТО я попал благодаря тому, что за год до этого напечатал в журнале «Театр» одну небольшую работу. Эта статья родилась в качестве побочного продукта моей диссертации. Встречаться с актерами и объяснять им, в чем состоят достоинства и недостатки их работы — учить их, — было страшновато.

Но со мной вместе — и я это скоро понял — путешествовал некий ореол и обаяние столицы. Глаза людей, с которыми я встречался, сияли таким жадным любопытством ко всему, что шло из Москвы, что скоро мои страхи рассеялись.

С конкретным анализом спектаклей я, конечно, справлялся неважно, но от меня и ждали другого: столичных новостей, рассказов о московских премьерах, а больше всего — той возможности соприкоснуться с атмосферой театральной Москвы, которая так дорога каждому периферийному актеру.

Это я как раз мог.

Скоро я научился уверенно произносить, что Акимов недавно сказал то-то, а Кедров поругался с тем-то, и все это с таким видом, будто лично мне Акимов это говорил и как раз при мне Кедров и вышел из себя.

И было еще одно.

Каждому актеру интересно услышать мнение о своей игре не только от товарищей, а особенно от заезжего человека. Такое мнение, если оно хорошее, обычно долго берегут и лелеют и как бы носят в качестве медали до следующего приезда какого-нибудь столичного гостя. Год может пройти, а актриса Петрова будет помнить, что приезжавший критик Иванов отметил органичность ее сценической жизни в роли третьего зайчика в пьесе «Терем-теремок». И такую возможность я тоже старался доставить каждому, никого не обходя вниманием.

Короче говоря, в Норильск я вылетел уже человеком опытным.

Перелет получился для меня тяжелым. В самолете почему-то оказалась неисправной система отопления, было холодно, рядом на руках у соседки, перекрывая тугой гул моторов, почти непрерывно плакал ребенок. Болела голова. В Подкаменной Тунгуске вместо запланированных пятнадцати минут стояли два часа. Непогодило. Всю остальную часть пути нас сильно болтало. Прибывали с большим опозданием во втором часу ночи. Я решил, что никто не встретит, и рисовал себе унылые перспективы ночевки в аэропорту, в прокуренном маленьком помещении с поминутно хлопающими дверьми и сквозняками.

Самолет приземлился. Мороз стоял жуткий, норильский, я задохнулся первой порцией воздуха. Однако встретили, усадили в «Победу» и повезли. Но не в гостиницу, а к Всеволоду Константиновичу Лукьянову — ведущему артисту городского театра.

Долго ехали темной снежной равниной, сугробами. Неожиданно возник многоэтажный каменный город, ночной, безлюдный, но весь освещенный тусклыми фонарями. Затормозили у подъезда. Вышли из машины. Поднялись на третий этаж. Открылась дверь, ярко блеснули начищенные яичные половицы паркета. Послышался шум голосов. Замерзший, усталый, смущенный, я оказался среди десятка незнакомых людей. На столе уже несколько часов перестаивал ужин. Ждали московского театроведа.

...Но я уже чувствовал себя на «коне». Опять в ход пошли Акимов и Кедров. Впрочем, мне стало ясно, что и нужды особенной в них здесь не было. За столом собрались люди начитанные, сердечные, с широким кругозором. Как-то сразу завязался серьезный разговор о театральных делах, о литературе, спрашивали о столичных друзьях, обнаруживали общих знакомых.

Говорить было о чем, и было легко.

Выпили, закусили, и мне, уставшему и с мороза немного захмелевшему, представилось, что с этим последним пунктом своей миссии я справлюсь особенно удачно. Я уже рисовал себе и свое возвращение в Москву, и отчет в ВТО, который, бесспорно, будет блестящим, и то, как я буду рассказывать о своей поездке друзьям, и даже то, как буду транжирить полученные за командировку деньги.

Вообще я почувствовал себя значительным, большим, умным и удачливым. Все было чудесно.

Среди гостей я отметил для себя молодого человека лет двадцати пяти, высокого, худощавого, светловолосого, с удивительно подвижным лицом, которое своим постоянно меняющимся выражением каждый миг сте-

нографировало то, что он чувствовал. Особенно привлекали глаза. Небольшие и как бы жившие отдельно. Когда лицо было смешливым, глаза все равно оставались грустными. Я никогда не видел таких выразительных глаз.

Как это всегда бывает, гости за столом разбились на маленькие группки, а он оставался один. К нему поминутно обращались и втягивали в разговор. Он отвечал быстро и как-то неожиданно, но все равно все были — компания, а он — один. Вскоре я заметил также, что в то время как другие гости и хозяин Всеволод Константинович почти все время говорят о своем театре в плане его будущего, он в этом разговоре участия не принимает. Для него норильский театр был как бы только прошлым.

Расходиться стали к утру. Хозяйка удалилась на кухню заваривать чай, Всеволод Константинович вышел в переднюю проводить гостей, а мы с тем молодым человеком остались на несколько минут одни в комнате. И тогда я узнал, почему он так держался в этот вечер.

Хмель уже немножко проходил, он придвинулся ко мне и сказал:

— Завтра улетаю.

— Куда?

Он пожал плечами.

— Улетаю. С этим театром все. Точечка.

Затем вздохнул, сгримасничал и с откровенностью, даже как-то ранящей, добавил:

— Не вышло у меня здесь. И театр хороший, и люди, а у меня не вышло. Может быть, я даже вообще не артист...

Мы сидели двое в этой комнате. Хмель совсем слетел с меня. Вдруг я сам почувствовал жуткую неуверенность. Он как-то заразил меня ею, этот парень.

В самом деле. Вот у него не вышло. А у меня?

И тут мысли, которые я в течение этой поездки и раньше все время загонял на задние дворы сознания, посыпались одна за другой.

Дело было в том, что я отлично знал, что я неудачник. Диссертацию я не защитил, вернее, просто не дописал, потому что потерял к ней интерес и не заставил себя работать. Я окончил филфак, но эта специальность мне не нравилась, и я почти ничего в ней не умел. И театроведом я, конечно, тоже был никаким. Попал в ВТО случайно. И, честно говоря, не имел никакого права соглашаться на эту поездку. А что после поездки? Я этого и сам не знал. У меня и плана на жизнь никакого не было. Из него, из этого парня, не вышло актера, а я еще даже не пробовал никем стать.

На кухне хозяйка звякала чашками. В передней продолжался разговор, а мы сидели и молчали. Какое-то странное было чувство — жизнь очистилась от иллюзий, сделалась голой, как бывает иногда в кино. Сидишь в зале, с экрана несется музыка, звучит речь, но вдруг оборвалась лента. Экран бело и безжизненно освещается, сухо, вхолостую стрекочет аппарат, и ты понимаешь, что ничего, собственно говоря, и не было.

Утром мой одинокий собеседник улетел. И через несколько дней, посмотрев в Норильске спектакли, улетел в Москву и я.

Жутко тяжело было у меня на сердце. Я думал о нем, о себе, как нам удастся эта жизнь? Ведь ее было еще так много впереди.

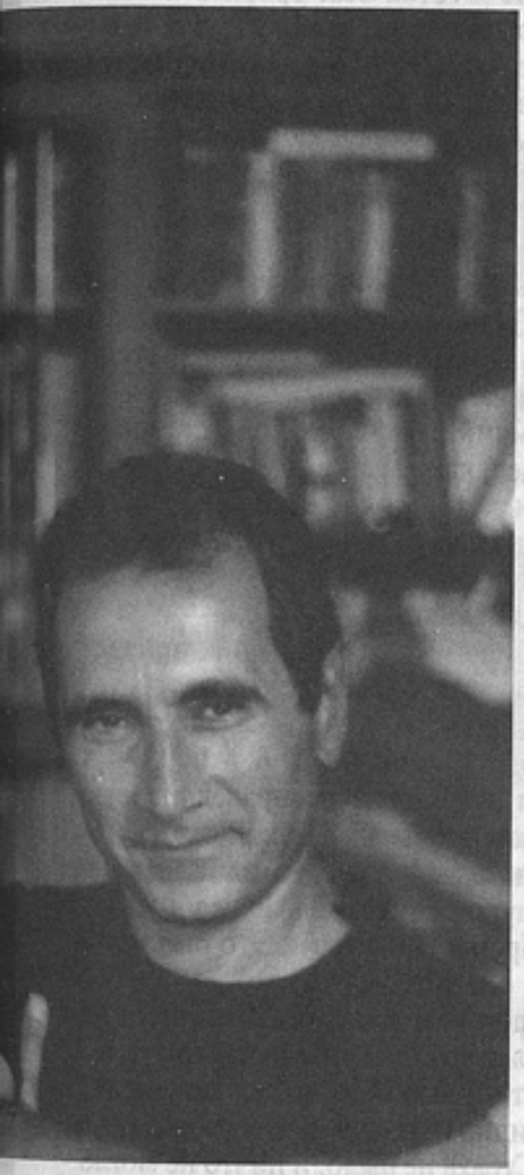
Прошло лет семь. В Москве на улице Горького я обернулся к окликнувшему меня человеку. Мы поздоровались. И я понял, наконец, чьи же так странно знакомые глаза мучили меня с экрана.

Это был он. Мой норильский знакомый. Иннокентий Смоктуновский.

1963

Мастерская Л.Трауберга

КАРЕН ГЕВОРКЯН



ВИНА

Сегодня воспоминания раннего детства представляются мне бесконечно далекими и неопределенными. В памяти сохранилось несколько лиц, примерно около десяти предметов и еще два-три события или, скорее, случая. Вот и все.

Мне было уже четыре года. Это были трудные времена. Война кончалась, но было очень голодно. Это я помню, потому что мне все время хотелось есть. Но, может быть, я и преувеличиваю.

По ночам через город проходили американские «Студебеккеры». Они шли под нашими окнами. Свет их фар попеременно освещал нашу комнату, и так всю ночь. Но мы привыкли и к гулу, и к свету их фар.

Война для меня свелась к постоянному гулу машин и одному письму, отрывки из которого я помню и сейчас, оно врезалось в память. Там были такие слова: «Мы где-то в русской степи. Очень жарко. Рядом падают мои товарищи. Мы их оставляем. Я очень устал и теперь жду своей очереди»...

Это писал мой дядя в своем, кажется, последнем письме. Его привез один из товарищей, которому он очень помог.

На войне падают — решил я, бедный мой дядя, и он должен упасть. Об этом я думал очень часто.

В это время у меня была нелепая привычка: я любил сидеть под столом, и это доставляло мне большое удовольствие. Я особенно любил столы с перекладинами, потому что на этих перекладинах можно было удобно сидеть. В гостях я сразу же забирался под стол и с интересом смотрел на ноги вокруг себя. Я всем казался стеснительным, но это было, конечно, не так. Когда я чувствовал, что на меня за столом никто не сердится и все спокойно, я забавлялся тем, что развязывал шнурки на ботинках гостей и соседей или завязывал их вместе. Однажды я пробовал завязать за ноги всех сидящих за столом. Но это мне не удалось, потому что нитка оказалась тонкой. Это была моя игра. Ничего лучшего я так и не придумал.

От улицы, на которой стоял наш дом, отходило множество маленьких и узких переулков. Они есть и сейчас. Целый день мы бегали по этим переулкам и дворам. У каждого из нас была на привязи жестянка из-под американской тушенки. От десяти таких жестянок создавался неимоверный шум. И мы мчались по переулкам взад и вперед с грохотом жестянок и с криками и всем мешали. Когда нам это надоедало, мы занимались каким-нибудь другим, но не менее шумным делом. Все мы очень любили шум.

Был только один переулок, куда мы никогда не заходили. Он ничем не отличался от остальных. В этом переулке жила старуха. У нее был очень странный вид, который внушал нам ужас. Она была довольно высокого роста и горбатая, большие глаза ее казались застывшими в нечеловече-

ском напряжении. Ее лицо я хорошо помню. Старуха опиралась на палку и всегда смотрела прямо перед собой безумным и острым взглядом. Все мы боялись этого взгляда и, увидев старуху еще издали, бросались прятаться кто где мог. Ее одежда состояла из лохмотьев, а волосы всегда были распущены. Утром она куда-то уходила, а вечером возвращалась, но иногда ее можно было видеть и днем. Я помню, в городе было много нищих. Особенно старух и безруких-безногих моряков.

Была война, и кругом носились нелепые и страшные слухи о безжалостных и жестоких преступлениях. Эти слухи доходили и до нас, и, рассказывая их друг другу, мы сами леденели от страха. Все мы боялись темноты и одиночества. В наши души вошел страх, и поэтому мы всегда старались быть вместе. Днем мы забывались в играх и заботах, но к вечеру все как-то странно затихали и быстро расходились по домам. Говорили, что старуха людоедка, и в это нетрудно было поверить, один раз посмотрев на нее. Не знаю, кто это выдумал, очевидно, мы сами или кто-нибудь другой, но это была детская выдумка, и мы поверили в нее. В таком страхе мы жили долго, пока в один день не решились убить людоедку. Мы слишком долго боялись, и страх подсказал нам такой странный для пяти-шестилетних детей выход. Поэтому, решив убить старуху, каждый из нас почувствовал вдруг поразительную решимость.

Целый день мы обсуждали то, как надо убить. Наконец, мы все решили.

Самому старшему из нас было около семи лет, я помню, он был очень энергичным и смелым, некоторое время спустя он заболел полиомиелитом. Он должен был все начать. На следующий день нас собралось около пятнадцати человек. Сначала мы собирали камни и, когда нашли все, что было нужно, сели вместе и так прождали до самого вечера. Потом вошли в переулок, где жила старуха.

Мы ждали долго и, наконец, увидели ее. Она шла медленно и прямо на нас. Увидев ее, я в первый раз не испугался. В своем воображении я столько раз встречался с ней, что теперь не чувствовал испуга большего, чем воображаемый, к которому привык.

Она приближалась к нам, так близко я ее никогда не видел. И тут я, действительно, испугался, и мне захотелось бежать. Но мы не убежали, что-то удержало нас от бегства. Вероятно, то, что нас было много и мы чувствовали решимость убить.

Первый камень не попал в нее. Он был брошен чьей-то дрожащей рукой и даже не долетел. Старуха как будто не замечала нас. Второй камень попал ей в грудь. Она сделала еще один шаг и остановилась. Несколько камней почти одновременно попали в нее, потом еще и еще. Она закричала и обхватила голову руками. Ее палка выпала из рук. Секундой раньше я готов был бросить и свой камень, который крепко зажал в руке. Я не знаю, что меня удержало. Я видел в эту минуту своих товарищей, видел исступление, с которым они бросали свои камни и нагибались за новыми. Они избавлялись от своего страха.

Старуха покорно стояла под ударами, потом бросилась бежать, но почему-то не назад, а в сторону. Она больно ударилась о стену и так и осталась стоять, прислонившись к стене дома. Я услышал протяжный вопль, очень долгий и громкий. Этот вопль не остановил никого. Я видел, как камни странно отскакивают от нее, некоторые попадали в голову. Я ничего не понимал и ничего не чувствовал. Потом мне стало больно. Я по-прежнему держал в руке свой камень.

Меня поразило исступление моих приятелей, я не узнавал их и никогда не видел их такими. Меня поразило упорство и настойчивость, с которым камни попадали в старуху. В первый раз я чувствовал несправедливость. Мне захотелось, чтобы все это кончилось, но камни продолжали лететь в нее, и это не кончалось. Я испугался и убежал. Вслед я услышал крик: «Проклятые дети»... Это был мужской голос. Я обрадовался ему.

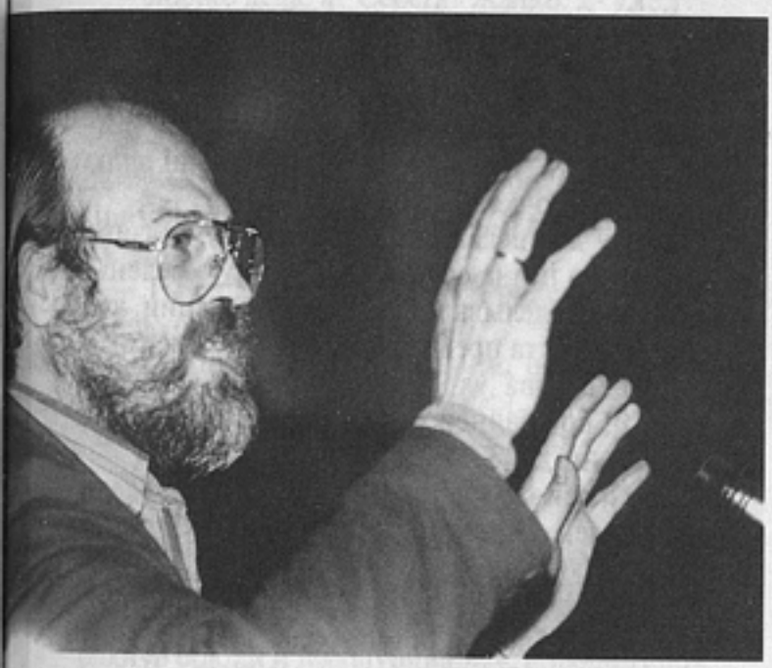
Я пришел домой и долго плакал, сидя под столом, который до половины был закрыт клеенкой, и поэтому никто не видел моих слез. Мне было обидно и горько. Я чувствовал себя виноватым. Страха не было, и ничто не могло меня оправдать. Я впервые понял несправедливость и жестокость, смысл этих слов открылся для меня рано. Я долго мучился чувством своей вины. Я не мог забыть камней, странно отскакивающих от старухи, ее вопль и исступленные лица.

Я помню, что долго не выходил на улицу. Потом мне купили эпидиаскоп с картинками на стекле, и я целыми днями сидел и смотрел эти картинки.

1963

Мастерская Л.Трауберга

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО



НАСЛЕДСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ

Сон. Тяжелый и тягучий.

В покрытой седой изморозью низине, меж трех холмов я вижу шестерых всадников в остроконечных шапках. Вижу их откуда-то сверху, издали, но различаю красные звезды и клубочки пара, окутывающие их лица и морды лошадей.

Лошади, приморенные и тщедушные, плетутся еле-еле, спотыкаясь и чуть всхрапывая в покрытые инеем ноздри. И лишь под одним из всадников молодая стройная лошадка. Серая в яблоках. Словно сгорая от нетерпения устремиться куда-то вперед, время от времени прижимисто делает несколько прыжков и, удерживаемая рукой наездника, повизгивает и косит кровавым глазом. Красавица! И я наслаждаюсь каждым ее движением и поворотом тяжелой головы.

Утренний морозец словно развесил вместе с хрустальной дымкой чуть слышный протяжный звон, сквозь который пробиваются приглушенные голоса и тюканье копыт.

Люди зябко кутаются в шинели и горбятся в седлах.

Я долго смотрю на них отсюда сверху, слушаю звон и вдруг словно окунаюсь в мрачное предчувствие надвигающейся катастрофы. С кем? С ними? Со мной ли? Не знаю. И я знаю, что это сон, знаю еще что-то о себе и о них, но цепенею от страха и от этого невыносимо непонятного звона.

И справа на одном из холмов появляются другие всадники в папахах, с пиками в руках. Они совсем близко от меня. Мордастые, чубатые ребята. Я знаю: это казаки.

Они тоже замечают тех внизу и растягиваются по гребню холма цепью. Человек двенадцать.

Люди внизу смешались, остановились, и лишь гарцует вокруг них серая в яблоках лошадь. Теперь я вдруг хорошо вижу их, замерзших и чуть растерянных сейчас.

Люди на холме шумно переговариваются и тычут вниз пальцами. Смеются, и смех их на время заглушает звон. А потом пустили лошадей вниз, охватывая тех шестерых широким полукругом. Не слышно ни топота лошадиных копыт, ни гиканья, ничего — только звон заполняет все пространство и раздирает слух.

Невыносимо медленно сползает с серой красавицы один из людей внизу и подсаживает в седло кого-то другого, а тот никак не может попасть ногой в стремя. Вертится на месте и хрипит серая в

яблоках лошадь. Их почти уж окружили, а тот, на коне, все еще неловко тычется в стремя. Второй выхватывает саблю и огревает ею плашмя лошадь по крупу. Она сиганула с места, едва не сбросив седока, и у того слетела шапка.

Разметались по воздуху длинные волосы... Лошадь пошла в мах туда, где еще не сомкнулось кольцо.

Ближний к ней всадник в черной папахе поворачивается и что-то кричит остальным.

Я узнаю своего деда — дядю Серегу.

Звон разрывает мне голову, и я просыпаюсь. Сон. Страшный своей реальностью, а скорее, недосказанностью. Голова трещит, и звон не умолкает. Наконец, соображаю, что звонит телефон...

— Сынок? Ну, слава Богу, дозвонилась!.. Дядя Серега умер... Сынок, ты слышишь? Дядя Серега умер! Мы сейчас с отцом едем туда, и, я думаю, тебе тоже нужно там быть. Надо проводить дедушку, — уже спокойно и твердо говорит мать, — ты слышишь?

— Да, да... Я приеду... Обязательно...

— Да что с тобой? Случилось что?

— Случилось, — глупо ухмыляюсь я, — у меня умер дед...

Мать обиженно вздыхает и бросает трубку. Я тупо слушаю гудки и вижу перед собой лицо деда среди таких же веселых и орущих лиц людей в мохнатых папахах на мчащихся во весь опор лошадях.

Деда моего никогда не звали собственно дедом. Звали его почему-то дядя Серега, хотя и было ему уже под восемьдесят. Звучало это как-то по-молодому и вообще-то соответствовало его стройности и подтянутости, насколько это было возможно при его возрасте. Был он добр, строг и всеми уважаем и любим. Носил окладистую белую бороду, которая — как говорили — скрывала страшный шрам, доставшийся ему в память о первой мировой. Дед был Георгиевским кавалером, и в детстве бабка частенько гоняла меня от сундука, где хранились всякие интересные вещи и, главное, эти кресты — такие заманчиво недоступные и оттого еще более желанные. Потом я повзрослел, и кресты перестали меня интересовать, да и с дедом я стал видеться гораздо реже, чем, пожалуй, следовало. Но теперь жалеть об этом было слишком поздно. Дед Серега умер. И, как часто бывает, я не смог представить его мертвым, пока не увидел прямо и просто лежащим в торжественно черном гробу.

Дядя Серега умер...

Вокруг шла та прискорбная, но не лишенная деловитости суета; все еще не сделали креста, так как не могли вспомнить, куда и как наклонено его нижнее перекрестье. Наконец, съездили на кладбище и разузнали. Бабка то плакала тихо и горько, то, тщательно промокнув глаза, принималась что-то делать.

Меня узнавали, подходили, здоровались по извечной деревенской привычке запросто, о чем-то расспрашивали, и я рассеянно отвечал. Где-то здесь были и отец с матерью. Отец, как и все толпящиеся группками сейчас мужчины, озабоченно строг, а мать с покрасневшими веками, но деловита и тоже строга.

Дядю Серегу похоронили в рыжевато-желтой глинистой земле и поставили новенький свежеструганый крест.

И кажется, всем стало чуть-чуть легче. Живым — жить. И, как водится, помянули дядю Серегу рюмочкой горькой.

Водку дед делал сам. Покупал в магазине самую что ни на есть обыкновенную беленькую, но проделывал с ней такие операции, что в результате та превращалась в божественный настой с едва уловимым терпким запахом трав. Я, по крайней мере, такой водки не пил больше нигде. Знатная была водка.

Вот и сейчас все пили водку, приготовленную дядей Серегой, поминали его. Я тоже пил.

Прямо передо мной на стене висел портрет деда в молодости при всех орденах и регалиях с лихо закрученными черными усами.

Лихой казак был дед!

Мать суетилась возле стола и на кухне, относила, подносила и уже не плакала. Я улучил минутку и задержал ее в сенях.

— Ма, я сегодня видел его во сне...

— Кого? — мать недоуменно посмотрела на меня снизу вверх.

— Дядю Серегу.

— Ну и что? — она решительно ничего не понимала, а скорей, еще не прошла утренняя обида.

— Скажи, он когда-нибудь рассказывал о том, как они порубили шестерых? Тогда, в молодости...

— Ты что, совсем уже спятил? — взвилась мать и, окончательно уверившись в непробиваемой черствости сына, ушла.

Солнце палило вовсю, и в пыли озабоченно возились куры.

Я уныло причмокнул, закурил и присел на траву под здоровенным тополем, который когда-то посадил дед.

— Ну что, Серега, приуныл?

Надо мной стоял дядя Коля, сосед и первейший друг деда с незапамятных времен. Был он маленьким, тщедушным старичком, хотя был младше деда лет на пять. Бороды не носил, но был всегда основательно не выбрит. Он и сейчас стоял передо мной в неизменном полосатом пиджачишке, и, как всегда, дремучая пестрая щетина вызывающе топорщилась.

Плакал он сегодня, пожалуй, больше всех, но могилу закапывал сам, время от времени утирая рукавом глаза.

— Жалко деда, а? Серега? Жалко, — уже утвердительно сказал он и шмыгнул носом. — А ведь я любил его. Сколько всего у нас с ним бы-ы-ы-ло, — задумчиво, нараспев протянул дядя Коля, и глаза его снова увлажнились. — Да-а, — отчаянно выдохнул он и закурил. Примостился рядом на траве, и мы помолчали.

— Ты знаешь, дядь Коль, я видел его сегодня во сне. Дядю Серегу...

— Да ну? — чуть рассеянно отреагировал дядя Коля и глубоко задумался. — Так часто бывает: видят людей перед смертью.

— Он красноармейцев рубил и смеялся. Шестерых.

Я ждал.

Дядя Коля молчал, как казалось, равнодушно, дымя папиросой. Докурил, поднялся, отряхнув брюки и прищурившись, спросил спокойно, разве что глухо:

— Кто тебе рассказал это? Не рубил он никого. Мы рубили, а он за той девкой погнался, а вернее, за лошадью. Красивая была кобыла, серая в яблоках. Он не рубил...

Дядя Коля шумно втянул носом воздух и снова полез за папиросой.

— Я сейчас, — сказал он и скрылся в доме.

Появился вскоре, прикрывая что-то полой пиджака, и заговорщически кивнул мне, приглашая за собой.

Пришли мы, как я и предполагал, на кладбище, на могилу к деду.

Солнце уже подсушило влажную глину, и теперь холмик чуть серебрился, словно покрытый инеем. Дядя Коля расстелил свой пиджак и достал бутылку водки и стакан. Мы выпили.

Скрипели кузнечики. Высоко над головой висел жаворонок.

— Нашел ты, конечно, время вспомнить такое. Ну да ладно, — дядя Коля грустно махнул рукой. — Не знаю, кто и что тебе там рассказывал, а было все так. Ударили первые морозцы, но снег еще не выпал. Было нас пятнадцать человек, все боевые казаки, лошади под нами добрые. Одним словом, казачий разъезд. Натолкнулись мы на них случайно, да и спешили очень, но уж больно легкая была добыча, и решили порезвиться казаки.

Дядя Коля замолчал, вспоминая что-то, закурил и снова продолжал:

— Пятеро их было, девка не в счет, да и не рубаки они, это-то мы враз разглядели. Пацаны. Был один, здоровый такой, рябой, он-то и отдал лошадь той девчонке. Да зря отдал — плохой из нее ездок. Сам бы он ушел — уж больно хороша была серая. Он же пересел на ее дохленькую лошаденку, и все они даже не пытались бежать (да и куда бежать: все равно что пешим от конного) и почему-то не стреляли. Мы покрутились, покрутились да и смекнули, что, видно, нет у них патронов. Трудное для них время тогда было. А при нас все: карабины, пики, сабли, лошади... Одним словом, сообразили они, что не уйти им, и похватались за сабли. Так я и говорю, какие из них рубаки! Это же сразу видно! Один и руку в темляк не продел. Вояка! Однако тот, рябой, видим, готовится основательно. Шашку сжал, аж рука побелела, и злющие-презлющие глаза — так и сжег бы. Да не жгут глазами-то. Не жгут... Мда-а.

Дядя Коля опять замолчал, опустив голову и озабоченно втирая в землю окурок.

— Давай еще по маленькой, а?

Я отказался, и он выпил сам. Поморщился и зажевал травинкой.

— Эх, парень, парень... — то ли обращаясь ко мне, то ли о ком другом вздохнул он, выплюнул зеленоватую слюну и продолжал: — А мы до того увлеклись, что и забыли про спешку. Вроде как на людей охотники стали, даже не охотиться, а добивать уже загнанных и обложенных.

Кружили мы вокруг них все быстрей и быстрей, а кони тогда там внутри круга, понимаешь, словно беситься начинают, и эти ребята совсем растерялись. Только рябой держится и лишь матерится что есть мочи...

Потом мы начали потихоньку покалывать сначала коней, а потом и их. Развлекаемся, коней жалко было чуть-чуть, да куда они нам, клячи. Покололи мы коней. Только рябой детина никак не дается и лошадь под собой бережет. Чтоб своих не помять, пришлось ему отъехать чуть в сторону, и давай он вертеться, что твой дьявол. Кто б мог подумать, что на такой

лошаденке можно было такое вытворять. У троих пики порубил, одни дрючки остались. Ну да мы его спёшили... Лошадь под ним не выдержала и упала на передние ноги — тут-то мы и покололи ее, а его пока не трогали, да и остальных тоже. Вошли в азарт казачки!

А они сгрудились и отмахивались шашками, словно палками, а мы их щекочем пиками... Надоело нам скоро это, и мы их добили. Так, безо всякой охоты. Оставили только рябого, но и он, и мы чувствовали, что вот-вот конец. Тогда он вдруг опустил саблю и встал так прочно, словно врос в землю. Поднял голову, а в глазах, поверишь, слезы. А мы стоим эдак кружком и ждем чего-то. Что нам его бояться-то?

Обвел он нас коротко взглядом, словно запомнить хотел, и говорит, чуть покачивая головой: «Ну и сволочи же вы! Ох, какие же вы сволочи...» Да и сиганул с места и рубанул Федьку Брыкалова по плечу! Хорошо, тот сам не промах — увернулся, но рябой выбил его из седла и на конь... Порубили мы его... Если бы не дернулся, может, и не тронули бы. Не злые тогда были казаки, в азарте, но не злые. Да и лихой был парень! Лихо-о-ой!, — почти пропел дядя Коля и в который раз замолчал, сосредоточенно ковыряясь в пустой пачке.

— А что дед?

Дядя Коля встрепенулся.

— А что дед — он и не дед тогда был вовсе, хоть и при Георгиях. Он тогда сразу за девкой погнался и догнал.

— Ну и?

— Ну и догнал...

Я вздрогнул.

Он вдруг широко ухмыльнулся, вздохнул уже почти облегченно...

— Вот так-то, парень! Жизнь — она и есть жизнь. И не спеши винить нас. Не знаю, для чего тебе это понадобилось, но не спеши. Мы свое прожили и получили все сполна... Разбередил ты мне что-то внутри. Жжет, и плакать хочется. Давно все было... Ох, как давно... Да и не с тобой, Серега, вот в чем разница. Не с тобой, а с нами.

И дядя Коля вдруг запел. Едва слышно. Песня была старая, казачья. Пел и плакал.

Я встал и пошел в поле, по которому стелился туман, тяжелый и низкий. Потом оглянулся назад: уже далеко, но еще различимы, удалялись два человека, как мне показалось, обнявшись, и пели все ту же казачью песню...

Зачем мне все это? Это моя кровь — и в тех, и в других. Это моя проснувшаяся память, поставившая передо мной во всей простоте и очевидности историю. Мое прошлое и мое настоящее. Со мной это было! В том-то и дело, что со мной! Но где я? Откуда я смотрю на происходящее? Где я стоял: внутри круга или же образовывал то зловещее кольцо?.. Не помню... Не сохранила этого моя наследственная память, но всплыла сиюсекундной значимостью. Будто сейчас все было и не с кем-нибудь, а со мной, и мучает меня кошмарами, и мчатся кони, не остановить их в этом потоке, некогда раздумывать — нужно решать тотчас... Ох как летят кони! И кто мои попутчики в этих пустующих седлах?

...Сейчас в моей власти, кто будет сидеть в них и мчаться рядом со мной...

Скачут казаки, угрюмые и молчаливые. Где же ваша удаль, казачки? Кто вы, чья кровь могла бы течь в моих жилах? Тех, порубанных, уже не вернешь! Так что же вы приуныли, казаки?..

...Песня тихая и долгая... Поют казаки, и не догнать, не достичь мне их.

Ничего не смогла изменить и ты, быстроногая серая в яблоках. И не вороти морды. А ты ведь была резвее всех, да не изменила. Ничего не изменила! Э-э-эх! Мать твою! Сорву я на тебе злость безысходности сумасшедшей скачкой. Резва ты, серая! Ох, резва! Дай я побегу рядом. Кто кого?..

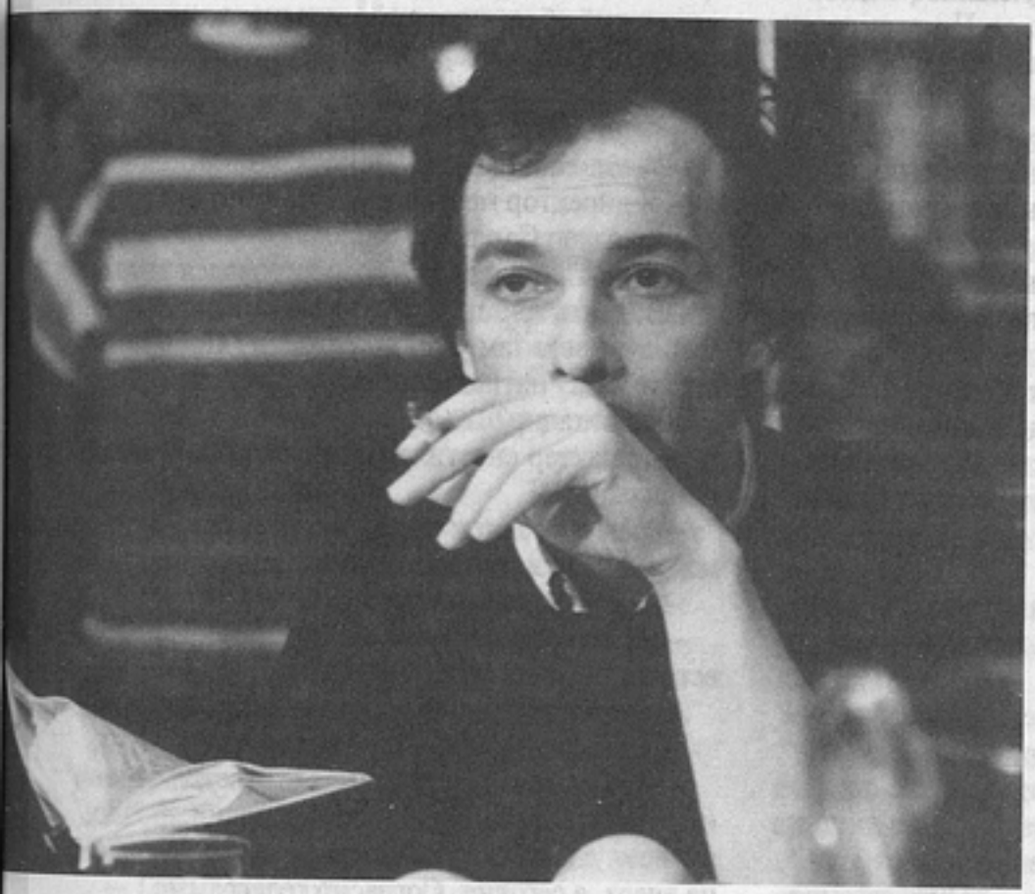
...Как горько и вкусно пахнет трава. Как устал я... неужели ты выиграла, серая? Наверное, все дело в том, что у тебя четыре ноги. Ну да ничего... Ничего... Ты тоже ничего не знаешь. Ты только умеешь быстро бегать и выигрывать у двуногих, но сделай так, чтобы все то повторилось. Сделай так, чтобы я снова увидел и узнал все это. Ведь я уже видел, я стоял, наблюдал. От лукавого все! Ох, от лукавого! Дай мне еще один шанс! Дай! Ты сможешь... Пойдем...

Кругом зеленели травы и цвели цветы, а в низине меж трех холмов земля серебрилась инеем. Горбятся в седлах люди в островерхих буденовках, и гарцует серая в яблоках лошадь. Я смотрю на них сверху и вижу, как из-за холма появляются всадники в мохнатых папахах и устремляются вниз...

ЯНВАРЬ 1978 ГОДА
МАСТЕРСКАЯ Н.МИХАЛКОВА

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

«ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ, ТИХИЕ ДОЛИНЫ...»



Все события и персонажи этой истории вымышленные. Совпадения с реальными являются чистой случайностью.

Предуведомление к некоторым иностранным фильмам

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

М.Ю.Лермонтов

На юге Сибири, зажатая между Государственной границей и границами соседних краев, лежит область, которую лучше всего было бы назвать Горно-Алтайской.

Уродливый гибрид пассажирского автобуса и «Рафика», набитый актерами столичного театра, ехал по Чуйскому тракту.

— Никогда... в жизни... в жизни... никогда... если бы не... край... няя... нужда... — только эта мысль скакала в голове у молодого актера, чье место в автобусе находилось над левым задним колесом.

— ...И вы еще не раз столкнетесь с гостеприимством нашего маленького народа... — так закончило свою речь Первое лицо автономной области.

Слова эти выглядели пугающе и почти цинично, так как из-за халатности Вторых, Третьих и прочих лиц прише-

тевших актеров никто не встретил в аэропорту Столицы Края, и они, просидев пять часов на чемоданах, чудом влезли в рейсовый автобус и еще через пять часов вывалились на центральной площади Столицы Области у двухэтажного правительственного здания.

Было темно. Два фонаря, раскачиваясь, тускло освещали площадь, кучку артистов, напуганных перспективами грядущего гостеприимства, и группу официальных лиц.

Блики ложились на скифское лицо Первого с раскосыми глазами, и казалось, что оно постоянно меняет выражение. Причем в одной и той же амплитуде — от насмешливо-издевательского — к зловещему.

— Вас поселят в лучших номерах нашей гостиницы, — утвердительно сказало Первое лицо, вопросительно взглянув на Второе.

— Прошу, — сказало Третье лицо и попыталось открыть дверь. Дверь была заперта.

Первое лицо сузило глаза, что казалось невозможным. Второе и Третье лица забарабанили в дверь. Кто-то испуганно выглянул в окно.

— Мы предупредили, что приедут артисты из Москвы, и они решили до вас вообще никого не впускать, — лживо сказало Третье лицо бригадиру актеров, глядя в сторону Первого лица.

Дверь открылась.

— Добро пожаловать, здравствуйте, — часто кланяясь в пояс, хозяйка гостиницы ввела всех в вестибюль.

— Устраивайтесь, мойтесь, отдыхайте, — мрачно сказало Первое лицо.

— Горячая вода есть? — спросил кто-то.

— Я распоряжусь, — сказало Третье лицо и растворилось в темном проеме двери.

— У нас с водой перебои. — Мужественно призналось Второе лицо.

Это и без того стало ясно из крупного объявления над столом администратора:

«Граждане! Хол. воду включаем только с 6 утра до 8 утра и с 6 вечера до 8 вечера. Администрация».

О горячей воде не было сказано ничего.

— Не все сразу, как говорится, — сузив глаза до полного их исчезновения, сказало Первое лицо. В сочетании с исчезнувшими глазами слова прозвучали, как угроза со временем ликвидировать водопровод вообще.

— Ну, всего хорошего. — Первое лицо пожало, как равному, руку бригадира и вышло из гостиницы.

— А что ж сам-то не приехал? — спросила хозяйка гостиницы у молодого актера про прославленного Руководителя театра.

— Он не смог. Хотел, но не смог, — соврал актер и содрогнулся, представив великого старика, трясущегося пять часов на заднем сиденье набитого битком рейсового автобуса.

Утром молодого актера разбудил стук в дверь. На пороге стоял высокий атлет с золотой шевелюрой и прекрасным лицом передовика. Рядом стоял человек неопределенного возраста и вызывающе маленького роста.

— А ще вы ще не вжу? — сипло проговорил маленький, блеснув двумя рядами железных зубов. Он не выговаривал букв четырнадцать, поэтому атлет перевел:

— А почему вы еще не внизу?

— А вы, собственно... — начал актер.

— Я директор местного Кэба. А это ваш администратор Саша.

— Ц-щ-ц... — по-змеиному отозвался тот.

—В десять тридцать у вас выезд в Кош-Агач. Вы начинаете там. Вам не сказали? Собирайтесь и через пятнадцать минут с вещами. Где живет бригадир?

Когда актер спустился вниз, скандал был в разгаре.

— Мы отменяем гастроли и уезжаем домой! — кричал бригадир, прыгая вокруг атлета.

— Да! — подхватывали актеры.

— Нам никто ничего не говорил! Нас не встретили! Вы не обеспечили!

Автобуса не было.

— А где это — Кош-Агач? — спросил кто-то.

— Это по тракту к границе, — ответил атлет и, повернувшись к бригадиру, добавил: — Что вы возмущаетесь? Вас поехали встречать, но не вчера, а сегодня. Согласно телеграмме.

Как по команде, актерская братия оставила его в покое и запрыгала вокруг бригадира. Обстановка накалялась.

— А где автобус?! Почему сегодня ждем?! — бригадир вновь направил гнев толпы в нужное русло.

— Автобус опаздывает. Но будет, — сказал атлет. — Вы эту поездку запомните на всю жизнь. Проехать до Кош-Агача — это мечта. Вы в Швейцарии не были? — обратился он вдруг к молодому актеру, который один не участвовал в скандале.

— Нет, — ответил тот.

— Так вот, те, кто были, говорят, что это — вторая Швейцария. Мы могли бы вас отпра-

вить самолетом. Здесь час лету. Но хотелось доставить удовольствие...

Разваленная колымага, за рулем которой сидел молодой бритый наголо парень в мятых брюках, сандалиях на босу ногу и грязной рубахе навыпуск, влетела на площадь.

— Приехал, сволощ, — прошипел администратор Саша.

Резко затормозив, автобус остановился. Парень выскочил из кабины и с кривой ухмылкой пошел к директору. Тот бросил сигарету и шагнул навстречу.

— Здорово, начальник, — с наигранной веселостью обратился к нему шофер.

— Я тебе, гад, когда сказал быть?.. — тихо, медленно и страшно спросил атлет-директор. И вдруг снизу кулаком поддел голову шофера. От удара шея у парня удлинилась сантиметров на пятьдесят, он запрокинул голову, как белая лебедь, и затылком долбанулся о передок автобуса.

— А-а-а! — истошно и дико заорал он, попятился, вскочил в кабину и рванул с места.

— Это шофер ваш — Сашка, — сказал директор, закуривая и виновато улыбаясь. — Не волнуйтесь — сейчас вернется. — И добавил, помотав головой: — Беда с этими уголовниками.

Москвичи закисли.

Но не прошло и пяти минут, как автобус появился вновь. Из кабины медленно выполз Сашка-уголовник. На полусогнутых подбежал к директору.

— Сергей Николаевич, извиняюсь... — потупя глаза, проговорил он.

— Ты гостей подвел. Люди из Москвы к тебе, дураку, приехали...

Шофер подбежал к группе перепуганных москвичей.

— Граждане гости, извиняюсь...

Граждане гости отшатнулись от него, как от прокаженного.

— То-то, — усмехнулся директор и повернулся к актерам. — Загружайтесь.

...И вот они уже восьмой час тряслись по пыльному Чуйскому тракту...

Первые два часа прошли спокойно. Сашка-шофер резво гнал машину, Сашка-администратор с первой же минуты дремал на переднем сиденье, актерская братия вертелась, глядя по сторонам, угадывая в суровых алтайских пейзажах образы обещанной Швейцарии...

В конце четвертого часа дорога стала подниматься вверх, сначала постепенно, потом все круче и круче.

— Гряда, — оскалился, обернувшись, водитель Сашка. — Еще часа три — и перевал...

— А от перевала до Кош-Агача... сколько еще? — небрежно спросил бригадир.

Шофер резко затормозил, повернулся лицом к автобусу и стал загибать грязные пальцы.

— Значит, до перевала клади три часа, — он загнул три пальца. — Вниз маленько шибче — два.

Перешел на вторую руку.

— Дальше километров сто, но бетонка кончается, проселок размытый — значит, и там часов пять. Пять здесь и там... Сколько было? — силясь вспомнить, он смотрел на другую руку.

У актеров память была тренированной. Десять! Десять часов! Стало быть, под утро!

Разом вспомнилось вчерашнее гостеприимство, горячая вода, Швейцария, пропади она пропадом! И жгла душу фраза атлета: «Вы эту поездку запомните на всю жизнь...»

Дорога шла в гору, иногда выравниваясь, чтобы потом еще круче взять вверх. С одной стороны — скалы, с другой — крутой обрыв и ущелье внизу. Ехать было страшно. Особенно страшно стало, когда, преодолев первый подъем, Сашка-уголовник, обернувшись, сказал:

— Кто с детьми не простился — шах вперед, — и заржал. Смеялся он долго — и в полном одиночестве...

Темнота пришла неожиданно. Только что светило солнце, и вдруг тьма кромешная и сразу же холод.

Актеры бросились к чемоданам, достали теплые вещи.

Прошло минут сорок, и хрип мотора почти прекратился — дорога выровнялась.

— Перевал, — объявил Сашка-уголовник.

Ежась от холода, пассажиры вышли из автобуса. Постояв, моргая невыспавшимися глазами, разделились, не сговариваясь, на две группы: мужчины — женщины, и разошлись в разные стороны.

Пройдя метров пять, мужчины остановились — идти дальше было опасно.

Луна вышла из-за туч и осветила землю.

Сашка-шофер, застегнув брюки, какое-то время смотрел вокруг, потом гыгыкнул, ткнул пальцем вверх и сказал:

— Горные вершины, — напрягшись, поду-

мал и, показав вниз, добавил: — тихие долины.

После этого, совершенно интеллектуально изможденный, пошел заводить машину.

Молодого актера сначала покоробила близко лежащая и к тому же усеченная Сашкина цитата. А потом он вдруг понял, что Сашка сказал очень точно. Ну, куда лучше: задрал голову вверх — горные вершины, опустил вниз — тихие долины.

И все дела.

Последние сто километров автобус преодолел за пять часов. Как только спустились с перевала, дорога оборвалась. Впереди тянулась желтая каменистая степь с выбитой машинами колеей.

Разбудило актеров солнце. С жуткими утренними лицами, стараясь не смотреть друг на друга, они выглянули в окна и поразились перемене. Вокруг тянулась ровная-ровная красно-рыжая без каких-либо признаков растительности пустыня. Если бы впереди не был виден деревянный городок, в центре которого стояло здание с красным флагом, то могло бы показаться, что автобус прилунился.

— Приехали. Кош-Агач, — в последний раз объявил Сашка.

Было шесть. Автобус выехал на площадь, где, как почти в любом большом и маленьком населенном пункте страны, стояли здания советской власти и партии, гостиница, очаг культуры. Вследствие крайней малости городка и здания были маленькие, но райисполком был свежепобеленным, а райком — даже отделан кафельной плиткой. Гостиница же, хотя и полиняла местами от дождей, смотрелась пристойно, особенно, если не обращать внимания на полуразрушенную стену левого от крыльца крыла.

В центре площади стоял памятник героям — типовое строение о двух длинных ступенях с круглым окошком вечного огня. Над памятником на двух жердях было прикреплено красное полотнище с выгоревшими буквами.

«Экономика должна быть экономной!» — гласила надпись. Редкая по силе мысль сразу же побуждала к действию: вечный огонь не горел — газ был отключен. Руководство района выполняло призыв ушедшего вождя истово, как последнюю просьбу покойного.

В гостинице было всего три комнаты — одна отдельная и две смежные. Эти комнаты и предоставили актерам: отдельную — женщинам, а смежные — мужчинам. Получив от величественной, как Будда, старухи, выполнявшей обязанности директора, портье, горничной и швейцара, влажное, серое белье, актеры, попадав на койки, заснули и проснулись только днем, когда до концерта оставалось пять часов.

Первым делом они решили помыться. Водопровода в этих краях не было, баня, как выяснилось, уже больше года ремонтировалась — устраиваться нужно было самим. Воды нужно было много, ведер они с собой не брали, в гостинице их тоже не было.

В конце концов актеры одолжили два заскорузлых ведра у хозяйки дома неподалеку от гостиницы. А потом они в течение двух часов мылись на заднем дворе гостиницы, одевшись, как на пляже, в плавки и купальники.

Весть о том, что у гостиницы ходят голые мужики и бабы из Москвы, облетела округу, и около забора собралась небольшая, постоянно меняющая свой состав толпа.

Под занавес купания приехал грузовик, набитый шабашниками армянами, работавшими в соседнем районе. Они тихо, как в кинотеатре, сидели на скамейках в кузове, и в их огромных, грустных, исполненных негой глазах, казалось, стояли слезы...

В ветхое здание клуба актеры проникли минут за двадцать до начала концерта. Клуб изнутри был покрыт тридцатисантиметровым слоем пыли. Актеры с ужасом разглядели в темном зале ряды скамеек на земляном полу и сцену на носу у первого ряда, освещаемую двумя вялыми лампами.

Но в семь часов в зале было не протолкнуться, а люди все шли и шли. Опасения администратора, что грозный конкурент — цветной фильм «Илья Муромец», который с наступлением темноты должен был идти на открытой площадке, — отберет основную часть зрителей, не подтвердились.

Через многочисленные прорехи в занавесе актеры пытались рассмотреть зал. В лучах ламп довольно зловеще выглядели висящие над залом клубы дыма — коротая время, люди курили. Между сценой и первым рядом бегали разнокалиберные дети. Ощущения приподнятости не возникало.

Начали. Взревел магнитофон с веселой мелодией — увертюрой. На последних тактах вышли двое ведущих. Обычно это происходило под аплодисменты — сегодня была тишина. И такое случалось. Поэтому актеры довольно бодро начали интермедию — представление. Они играли ее уже лет сто и знали, где

будет улыбка, где смешок, где хохот. Но на сей раз в кромешном безмолвии прошло все выступление. Повеселив друг друга разом опостылевшими шутками, актеры удалились за деревянный экран, громко топая ногами. Ритмичная музыка, призванная придать аплодисментам вид «скандежки», прозвучала в вакууме почти неприлично.

Молодой актер, мокрый от напряжения, сидел за сценой вместе со всеми. Он видел женщину в первом ряду — она пришла с двумя детьми. Один, едва научившийся ходить, ползал по проходу, второй — в пеленках — лежал у нее на руках. Тот, что поменьше, вдруг заорал. Женщина, не отрываясь от сцены, дала ему грудь, и теперь, параллельно с репликами актеров, в зале раздавалось громкое чмоканье. Миниатюры шли в полной тишине.

Актеров успокоил Сашка-администратор, сказав, что за последние двадцать лет никто в этих краях актеров не видел, поэтому ни реакции, ни аплодисментов ждать нечего.

— Это ж Ажия, — добавил он.

Молодой актер, занятый в программе лишь в начале и в конце, решил в промежуток сходить в гостиницу — большой радости в сидении без дела в душном клубе, набитом глухонемыми зрителями, не было.

Переходя площадь, он увидел вдалеке на дороге, в конце которой торчала труба пекарни, маленькую приближающуюся точку. Точка эта к тому моменту, как актер подошел к крыльцу гостиницы, превратилась в маленького, грязного, истошно орущего мальчишку.

— А-а-а-а-а! — кричал мальчик, не переставая, остановившись в нескольких шагах от актера. По его лицу струились слезы и пот, смешиваясь на подбородке с соплями.

— А-а-а-а! — кричал он очень громко, глядя на актера, не мигая, огромными глазами, полными ужаса. Он кричал только одну букву, тыча руками туда, в сторону трубы, кричал, исходил криком, синея.

Актер поначалу принял его за очередную экзотическую причуду, но минуты шли, мальчик орал, и актер начал удивляться настойчивости грязного ребенка, а потом понял, что произошло что-то страшное, а когда понял — испугался, стал оглядываться по сторонам. Но никого не было — площадь была пуста. Мальчик, видимо, наблюдал за изменениями в лице актера и, когда понял, что его крик дошел, сорвался с места и побежал. Актер побежал за ним.

Они бежали по пыльной каменистой улице, ведущей к пекарне, пока не уперлись в серый дощатый забор.

Здесь мальчик остановился, отодвинул доску и пролез во двор пекарни. Актер попытался сделать так же, но застрял, полез назад.

— Дяденька, не уходи. Помоги, дяденька! — он в первый раз услышал от мальчика слова.

— Дяденька, пожалуйста, помоги, родненький!

Актер стал изо всей силы дергать доску, чтобы расширить дыру. Доска сломалась — он пролез во двор пекарни.

Двор был похож на свалку — лежали куски фанеры, грязная арматура, большие листы ржавой жести, стоял покосившийся трансформатор на четырех столбах опоры.

— А-а-а-а! — опять закричал мальчик, указывая рукой на кучу жести.

И тут актер увидел, что рядом с этой ржавой кучей лежит маленький мальчик в черных брюках и серой рубашке. Актер было бросился к нему, но мальчик, стоявший рядом, вцепился в него руками и закричал:

— Дяденька, не ходи туда — там убьет!

И снова заорал на одной ноте:

— А-а-а-а!

Актер, разом покрывшийся испариной, вдруг обратил внимание на то, что крик у мальчика был не длинный, протяжный, а какой-то дробленый. Он здесь и раньше замечал эту особенность, связанную, вероятно, с высокогорным разреженным воздухом. В следующую секунду собственная беспомощность и бестолковость ребенка вызвали прилив злобы. Он схватил мальчишку за плечи и, тряся изо всей силы, закричал ему в лицо:

— Говори! Что там? Говори, что там? Говори!

— Там ток, дяденька, не бей, родненький, ток там! — прорыдал мальчик.

И тогда стало страшно по-настоящему. Мальчик орал свое гороховое «а», и актер двинулся на два шага вперед, стараясь ступать по земле, ни до чего не дотрагиваясь. Он даже не пытался вспомнить, что можно и что нельзя делать в таких случаях. Нельзя браться за оголенный провод — это единственное, что он знал.

А лежавшего мальчика было видно почти целиком. Он лежал ничком на животе, неестественно подогнув ноги, далеко отбросив правую руку. Два пальца, большой и указательный, на маленькой грязной руке все время сгибались и разгибались. Лица не было видно, потому что оно было спрятано за

большим серо-красным камнем, и из-за камня торчала только часть черноволосой головы и открытый глаз. Глаз смотрел прямо на актера серьезно и требовательно. Актер сделал еще два шага и остановился — начиналось ржавое железо, через которое надо было перепрыгивать. На всякий случай он взял палку и изо всей силы бросил ее в эту ржавую кучу. Тяжелая деревяшка заставила соприкоснуться куски железа и между ними с треском проскочили голубые искры. Актер перепрыгнул кучу, замахав руками, чтобы не потерять равновесия. Теперь он стоял рядом с лежащим ребенком.

Ни тогда, ни потом актер не мог объяснить себе, почему он не бросился к мальчишке сразу, как он догадался снять с себя куртку из искусственной кожи и, обмотав ею свою руку, дернуть мальчишку, отделив от громыхнувшего листа. Он успел ощутить легкую судорогу в руке, потом подхватил маленькое, очень тяжелое тело и большими нелепыми прыжками доскакал к забору. Здесь он остановился, обнаружив, что парень, приведший его сюда, убежал. Выматерившись, актер положил мальчика на землю, вспомнив, что нужно послушать сердце. Он приложил ухо к худой груди ребенка и услышал тугие удары. Обрадовался, потом понял, что это стучит его собственное сердце и этот стук заглушает удары сердца мальчишки, если они есть. А еще он почувствовал, наклонившись, резкий, тошнотворный запах мочи — брюки у ребенка были мокрые от пояса до колен. И еще увидел, что глаз, минуту назад открытый, был закрыт и между сцепленными намертво зубами торчит кроваво-синий кончик языка и из угла рта тянется вниз бесконечно длинная, густая серо-красная слюна. И понял он, что мальчик, наверное, умер, и что делать, куда бежать, он не знает, и тогда актер тоже закричал: «А-а-а-а!» — и звук дробью застучал по земле у забора, под которым лежал мальчик.

Встретившийся по дороге полупьяный мужик вместо ответа на вопрос, где больница, ткнул рукой в сторону заходящего солнца.

В больничной избе его встретила старая санитарка, ушла куда-то, через несколько минут вышел человек в белом халате. У него были красные глаза и рубцы на щеке от подушки.

Он сел рядом с кушеткой, на которой лежал мальчик, взял его руку, потрогал пульс, наклонился к груди ухом, приподнял веки и сказал:

— Зря бежали.

Потом встал и пошел к рукомойнику. Долго гремел, мыл руки, спросил:

— Вы актер из Москвы?

Актер кивнул, не сводя глаз с ребенка.

— Родителей его, конечно, не знаете?

И сам себе ответил:

— Да откуда, конечно...

Закурил, глядя на мальчишку, потом сказал:

— Наплодят детей... Он здесь может три дня пролежать — никто не хватится. У вас время есть? Подождите минут десять — я акт составлю, вам нужно подписать.

Актер вышел в коридор, сел на стул напротив окна. В окно было видно, как по дороге в направлении больницы бежал давешний мальчик, а за ним, припадая на одну ногу, немолодой алтаец в кепке и кирзовых сапогах, ростом чуть выше этого мальчишки. Актер, привалившись к стене, закрыл глаза. Он слышал, как хлопнула входная дверь, простучали мимо тяжелые торопливые шаги, звякнула стеклом дверь кабинета. Из-за двери слышались голоса врача и пришедшего мужика, они говорили по-алтайски. Снова звякнула дверь. Шаги. Кто-то тяжело спустился на стул напротив актера. Актер не сомневался, что этот «кто-то» — отец ребенка, и поэтому еще крепче, до боли в висках, зажмурился, ожидая какой-нибудь страшной и дикой сцены. Но минуты шли, и ничего не происходило. Мало-помалу актер приоткрыл глаза и увидел лицо человека, сидящего напротив. Оно было старым, изрезанным сетью крупных и мелких морщин. Мужчина смотрел прямо перед собой узкими, ничего не выражающими глазами.

— Наплодят детей... — вспомнились слова врача.

— Неужели действительно все равно? — ужаснулся актер, уже не скрываясь, вглядываясь в лицо мужчины. И вдруг заметил, как маленькая слеза выпала из глаза и медленно поползла вниз, с трудом преодолевая глубокие борозды. Она докатилась до глубокой морщины около носа, остановилась, набирая силы, и неожиданно, пойдя круто влево по щеке, исчезла, растворилась, только влажный след остался в резкой складке.

Актер шел в гостиницу, качаясь от усталости, голова раскалывалась, подташнивало. До возвращения в клуб оставалось еще минут семь. Он подошел к двери двухкомнатного мужского номера, толкнул ее — она не пода-

лась. Он дернул сильнее — две спички, на которых изнутри держалась щеколда, сломались. На кровати перед дверью, лицом вниз лежал шофер Сашка. Из-за его плеча с выколотой русалкой выглядывала черная голова с раскосыми глазами. Из-под одеяла высовывались четыре грязные ступни. Сашка обернулся, не смутившись и, в сущности, не прерывая занятия, сказал:

— Ко мне жена приехала.

Ни неловкая ситуация, ни бестолковое Сашкино вранье почему-то не тронули актера, который в другое время от стыда вылетел бы пулей не только из номера, но и из поселка.

Сейчас же он молча прошел в дальнюю комнату и повалился на кровать. Деревянная ножка, не выдержав, сломалась.

Актер сидел на свалившемся матрасе и очень хотел заплакать. Он закрыл глаза. Тут же вспомнился требовательный взгляд мертвого мальчишки, бесконечная слюна, тянувшаяся за ним, запах мочи. Воспоминание о своей такой бестолково-суетливой, немужской роли, злость на равнодушно-профессиональное отношение к смерти врача, жалость к иссеченному морщинами хромому алтайцу заскребли где-то внутри живота.

Актера стошнило тут же, перед кроватью. Потом, пошатываясь, пошел в коридор к умывальнику. Долго мыл руки, смывал, нюхал, снова намыливался, тер и смывал. Вспомнил с ужасом про концерт и, изо всех сил торопясь, медленно поплелся в клуб.

Но концерт уже кончился. Актер, получив выговор от бригадира, не ужиная, лег спать и всю ночь пролежал с открытыми глазами. Время от времени подступали воспоминания этого дня, и тогда его выворачивало в стоящее рядом поганое ведро.

Утром следующего дня тронулись в обратный путь. Актер пластом лежал на заднем сиденье вместе с чемоданами. На колдобинах его подбрасывало до крыши, и он с наслаждением шарахался всем телом на сиденье, стараясь вытрясти из себя не дающие покоя кошмары.

После полудня подъехали к крошечной столовой, стоящей в степи между двумя далекими поселками. Там их встретила, как ни странно, грузинская семья — мать, еще молодая и красивая, и две дочки лет по четырнадцать. Мать сказала дочкам что-то по-грузински, и девочки сразу засуетились и через несколько минут с потемневшими от смущения лицами расставили на столах глиняные миски с дымящимся харчо и деревянные подносы с крупнонарезанным теплым хлебом.

Молодой актер очень хотел есть и очень боялся уже ставшего привычным приступа дурноты. Поэтому он прошел в угол и там сел за стол, лицом к стене.

Хлопнула дверь, и вошел отец этого семейства — старый грузин с седыми усами и седой головой в круглой мягкой шапочке. Он поздоровался с гостями сначала по-грузински, потом по-русски, сказал что-то своей жене, прикрикнул, слегка повысив голос, на дочек — те исчезли за перегородкой. Подошел к окну, открыл его на секунду, выпустив пчелу, сел здесь же, оказавшись рядом с молодым актером.

У него было очень доброе лицо с большим носом и грустные, как у Эйнштейна, глаза. Он смотрел своими эйнштейновскими глазами на молодого актера, сидевшего молча, не прикасаясь к еде, смотрел на него долго, потом тихо спросил:

— А ты почему ничего не кушаешь?

У него был очень красивый, сильный акцент.

Актер ничего не ответил, к горлу почему-то подступил комок, защипало в носу. Старик сидел, смотрел на него и гладил пальцами дерево стола. Потом сказал неожиданно:

— Сегодня будет футбол. Ты любишь слушать футбол?

Актер, опустив голову, кивнул.

— «Спартак» обязательно сегодня выиграет. Ты болеешь за «Спартак»?

Актер, еще ниже наклонясь, снова кивнул.

Старик улыбнулся своими грустными глазами.

— Тогда нужно скушать это харчо. Кушай, мальчик.

И он отвернулся к окну.

Через несколько дней самолет уносил бригаду из столицы Края. Актер успокоился только тогда, когда почувствовал, что машина напрямую устремилась к Москве — городу, который имел все преимущества перед любым другим местом большой страны, но только там уже давно никто не называл его мальчиком, и среди огромного пространства, забитого домами, машинами и людьми, как ни старайся, невозможно было бы увидеть горные вершины, тихие долины...

МАЙ 1987 ГОДА
МАСТЕРСКАЯ В.МОТЫЛЯ

«Учитель! Перед именем твоим позволь смиренно преклонить колени», — писал когда-то Некрасов.

И в самом деле, сколь счастливы те, кому довелось общаться с настоящими Учителями — учителями профессии и учителями жизни.

В этой подборке мастера вспоминают мастеров — самых первых мастеров нашего кинематографа: Евгения Габриловича, Сергея Бондарчука, Сергея Герасимова, Александра Довженко, Григория Козинцева, Льва Кулешова, Михаила Ромма, Игоря Савченко, Бориса Волчека, Александра Гальперина, Эдуарда Тиссэ, Андрея Москвина...

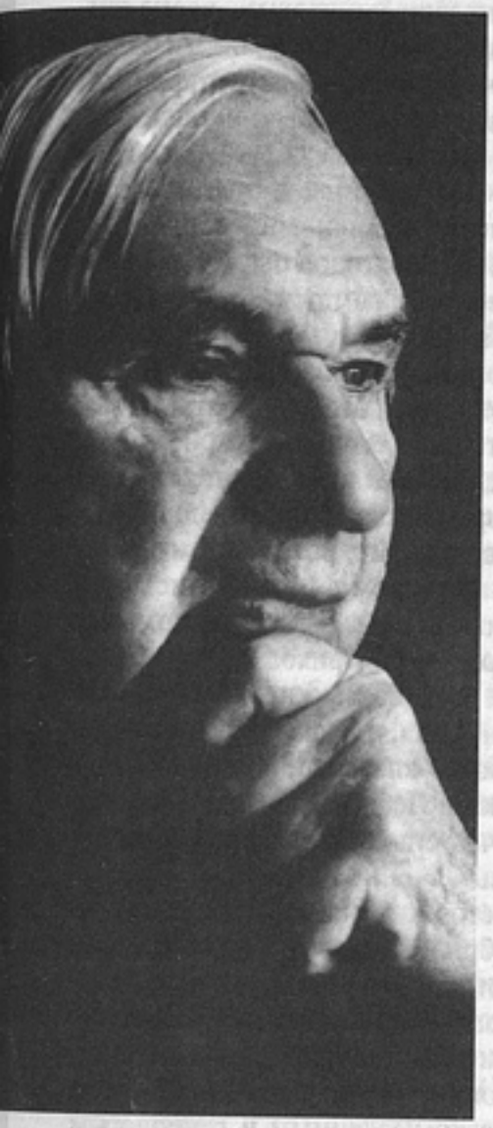
«В НАЧАЛЕ ЖИЗНИ ШКОЛУ ПОМНЮ Я...»

И что важно: говоря об особенностях профессионального мастерства Учителей, художники прежде всего настаивают на влиянии самой личности Мастера. Надо думать, что профессионализм нашего кинематографа более открыто и явственно окрашен индивидуальным, личностным началом. Безликого, пусть даже крепкого ремесла наши художники не то чтобы стесняются, а просто считают, что его не существует.

И еще, повторим вслед за Станиславом Ростоцким: «Я сейчас с ужасом думаю о молодых... У нас были такие учителя, которые им и не снились».

ПАВЕЛ ФИНН

«ДИТЯ КНУТА И ПРЯНИКА»



Евгений Габрилович

Учеником Габриловича я никогда не был.

С 1940 по 1957-й я был его соседом по знаменитому писательскому дому на улице Фурманова — ныне вновь Нащокинский переулок. С 1940 по 1995-й — всю жизнь — был другом и братом его сына Алеши. В 1975-м вдруг оказался в неожиданной для нас обоих позиции: подчиняясь режиссерской воле Ильи Авербаха, принялся экранизировать книгу «Четыре четверти», из чего и получилась картина «Объяснение в любви».

И всегда, во всяком случае с очень юного возраста, испытывал к этому человеку, как бы не являвшему для поверхностного взгляда никакой уж такой загадки, постоянное мучительное любопытство. Как к той самой запретной строго-настрого запертой комнате во дворце великана-людоеда. Я подозревал — вначале, наверное, не очень и осознанно, — что в этом недоступном помещении в дальнем крыле дворца скрывается истина Истории или, во всяком случае, какая-то ее часть.

Теперь, когда я знаю самое главное, а именно, что время быстротечно, я многое понимаю не так, как в прежние молодые и легкомысленные времена. Но, поверьте на слово, существование Габриловича, «Габра», «старика», «мастера», соседа, Алешкиного отца, этого маленького, милого, внешне тишайшего человека, этого на самом деле тонкого хитреца и рационалиста, этого убежденного приспособленца и подкаблучника — лишь бы только оставили в покое и дали делать свое главное дело, лишь бы дали утолить неутолимую жажду высказывания, — клянусь, это пятьдесят лет наблюдавшееся мной существование я всегда, даже в самой глупой юности, воспринимал как захватывающий драматический сюжет видимой и ощутимой Истории.

Жизнь его была особенно, бесконечно и как-то незаметно длинна. И так

Павел Финн

при этом, в общем, обычна именно для этой, как он сам написал бы, «нашенской» Истории, и так при этом странна, и так при этом типично нетипична. Он ее все время описывал, свою жизнь, лукаво принимая самые разные и неожиданные обличья — от наивного гимназистика в «Последней ночи» до могучего неудачника Губанова в «Коммунисте», от прелестной Машеньки до художницы Теткиной. Мало кто понимал, что, умаляясь и растворяясь в кинематографическом веществе, он приспосабливал свою сущность к самым разным формам той двусмысленной реальности, в которую его без спроса забросила высшая судьба.

Впрочем, это вообще отдельная тема. Возможно, даже тема романа. Сущность и судьба. Название, почти как у Гроссмана, единственного, как сам старик иногда признавался, друга его жизни. Сущность и судьба. Это ведь, как якобы говорят в Одессе, две большие разницы. Ибо судьба часто направляет человека во время, противоречащее его сущности. И если бы я вдруг — чего не будет, увы, никогда — вздумал писать нечто вроде романа или, скорее, киноромана, а еще вернее, романа о кино, то главу о Евгении Иосифовиче Габриловиче я назвал бы «Главой о Великом Приспособленце».

Вот моя несложная мысль. Да, одним дано, как Данко, вырвать из груди сердце, чтобы полыхало на весь мир. Такие чаще всего погибают от тифа и голода на дальневосточной пересылке или, в лучшем случае, оказываются в штате Вермонт. Но есть и другие, кому поручено сохранение неяркого огня для всех. Сохранение огня — сохранение благодати. Кто-то же должен был, черт возьми, незаметно, под полой проносить между колоннами всеобщего Дворца Советов маленькую головешку, из искр которой появлялись на свет Машенька и мадам Скороход.

Габрилович был не один такой, это было целое поколение приспособленцев, но, конечно, со своим Олимпом и дном, с элитой и парией, с талантами и бездарями, с мучениками и предателями. Приспособиться ради сохранения благодати, намеренно или подсознательно, было исторической миссией хитрых мастеров, и тут их живое и порой кровное — или кровавое? — соединение с Историей. Вот уж чего у них не отнять — они были людьми Истории, они попали в нее, как кур в ощип, и не каждому было суждено выбраться из нее благополучно и даже с честью, как Габриловичу.

Итак, я никогда не учился у «Габра».

В 1957 году, в нежном семнадцатилетнем возрасте, я поступил во ВГИК на сценарный курс очаровательного Алексея Яковлевича Каплера, только год как вернувшегося из ссылки. Габрилович уже три года вел свой курс. Тот самый несчастный, который осенью 58-го, после доносов устных и письменных, после отвратительных комсомольских собраний был практически уничтожен, расплачиваясь своей судьбой за подслушанный мерзким ухом стукача домашний магнитофонный капустник, беззлобную пародию на кинолениниану.

Конечно же, поступление мое в тот великий, недоступный, заманчивый, сияющий и волшебный ВГИК 50-х годов было совсем не случайно. Конечно же, я поступил по блату, как сын друзей, как друг сына, просто как «Пашка, которого мы знаем с рождения». Мне бы, краснея, стесняться этого обстоятельства, а я, представьте себе, горжусь им и всегда вспоминаю с великой благодарностью и нежностью к тому времени и к той семье.

Мы жили в одном доме. В том самом знаменитом, чуть ли не первом в Москве писательском кооперативном доме — Фурманном, как называла его Ахматова, приходившая сюда к Мандельштаму. Еще здесь жили Андрей Белый, и Файко, и Залка, и Галкин, и Колычев, а до переезда в более классный Лаврушинский дом — Шкловский, Петров, Маркиш и многие иные, кстати, частенько отправлявшиеся отсюда даже очень и очень далече.

Здесь же состоялся знаменитый разговор Булгакова и Габриловича, описанный в книге «Четыре четверти» и использованный в «Объяснении...». Когда Габрилович якобы невинно — а старик, между прочим, любил представлять себя в своих автобиографических видениях этаким легкомысленным и глуповатым щеголем — спросил у Михаила Афанасьевича, что тот сейчас пишет. И тот ответил: «Так, одну штучку». Эта штучка, естественно, — «Мастер и Маргарита».

Апокрифический разговор состоялся на их общем, напополам разгороженном балконе четвертого этажа, над нашим славным хулиганским двором. Они жили в соседних подъездах, их квартиры разделяла весьма звукопроницаемая стенка. И несколько лет спустя после смерти Мастера Маргарита, помнится, отчаянно колотила в эту стенку, когда мы с Алешкой приходили в неистовство, воображая себя мушкетерами короля.

Ах, наш старый дом, моя вечная любовь! Вот венец его литературной мистической судьбы. Незадолго до своей смерти бездомный и потерянный Гена Шпаликов, в мое отсутствие стес-

няясь обеспокоить мою маму, ночевал здесь на чердаке.

Дом разрушили в 73-м году, чтобы на его месте воздвигнуть вальяжный и самоуверенный генеральский домище. Снесли. Не помогло и заступничество Константина Симонова. Я видел, как его сносили. Дом был ослеплен и унижен. С Гоголевского бульвара, через крыши и деревья, страшными, могучими струями из брандспойтов гасили поднявшуюся над сотрясенным моим гнездом гневную, темную тучу пыли. О, каким дождем судеб и воспоминаний могла бы пролиться эта туча...

Но до этого было еще бесконечно далеко. Еще была совсем другая жизнь — десятый двоечный прокуренный класс. Из окна нашей кухни, выходящего на Гагаринский, я наблюдаю, как по переулку уходят три веселых блестящих красавца, три студента ВГИКа, три, как их сейчас определили бы, play-boys, Алеша Габрилович и двое его сокурсников, сценаристов. Уходят в другую жизнь, уходят в какой-то другой мир. Я тоже хочу в этот мир. О Боже, как я хочу в этот мир!

В результате Алеша снес отцу мои рассказы. Не помню подробностей, как и не помню рассказов, но решительно исключаю, что он был ими очарован. Подозреваю, что он вообще их не читал, доверившись Алешкиному вкусу. Думаю, впрочем, что даже и не во мнении отца и сына было дело. Все, конечно, как всегда, решила единовластная королева, дочь царского полковника, самая красивая московская красавица — Нина Яковлевна Габрилович. Именно она произнесла историческую фразу, решившую мою далеко не историческую судьбу:

— Пашка хочет быть во ВГИКе — и он будет во ВГИКе!

Через много лет, уже после ее смерти, в счастливую для меня эпоху «Объяснения в любви», я постарался отплатить за добро, вложив в нашу Зиночку (читай: Нину Яковлевну), подругу нашего Филиппка (читай: Евгения Иосифовича), всю силу моих представлений о любви вообще и об этой любви в частности.

Для совместной работы Авербах свел Габриловича и меня в любимом нашем Репино, сосновом, кукушечьем краю.

С самого начала было ясно, что никакой работы не будет. Может, потому, что я учился не у Габриловича, а может, потому, что учился не тому, а скорее всего потому, что так толком ничему не научился, будучи прохиндеем и гулякой. Кроме того, ни он, ни я совершенно не желали работать, правда, по разным причинам. Я именно из прохиндейства, а он вовсе и не собирался, у него были другие планы. А главное, была чудесная осень, режиссер относился к нам снисходительно и благодушно, и жизнь мы втроем вели восхитительно праздную, катаясь по взморью в машине Авербаха и весело обедая в приморских ресторанах. Потом мы с Илюшей удивлялись, что в те дни совершенно был забыт возраст: мы вели себя как три товарища, смеялись, острили, сплетничали, что, кстати, Габрилович обожал больше всего на свете:

— Слушайте, старик, нет, этого не может быть! Нет, правда?

И сам открывал нам о 30-х годах такое, что ой-ой, и с упоминанием таких имен и с обнажением таких переделок и подробностей в таких домах и дачах, что мы только подпрыгивали с Ильей. Дверь в запретную комнату во дворце великана-людоеда вдруг с тихим скрипом приотворялась. Впрочем, не более того.

Все это было очень мило и славно, однако за всем этим сценарий как будто все более и более отдалялся и таял в туманной дали. Пока, наконец, не прозвонил колокол и звонил он по мне. Подходил срок сдачи. И вот, понадеявшись на прежде не подводившую меня ловкую способность к имитации, я с некоторой тоской положил перед собой рукопись книги и холодными пальцами ударил по клавишам машинки...

Боже! Я помню тот жуткий день в Ленинграде. «Ленфильм», страшный мороз за окнами, ледяная монтажная и на круглом железном стуле такой же ледяной Авербах, заканчивающий прекрасные «Чужие письма». И ощущение кошмарного провала, тем более ужасного, что провалиться в данном случае мне было уж никак нельзя.

И вот тогда режиссер Авербах (именно Режиссер, а никак не мой близкий друг Илюша, в тот момент это были два разных человека) сказал, как он умел — чуть надменно и брезгливо: «Вот что, дружок. Тебе мешает Габрилович, забудь о Габриловиче, кто такой, в сущности, Габрилович, не более чем прообраз героя, нет между нами с тобой никакого великого кинодраматурга Габриловича».

И это заклинание, эта решительная отмена табу, между прочим, во многом изменили мою дальнейшую судьбу сценариста.

Итак, был страшный мороз в Ленинграде. А у меня не было «зимнего пальта». Авербах закатал меня, как Аркашку Несчастливцева, в какую-то гигантскую доху и свез на автомобиле все в то же самое Репино. И буквально через две недели беспробудного и безвыходного

прекрасного труда я вручил ему то новое, что почти без изменений стало картиной, которую я люблю.

Габрилович отнесся к нам с благодарностью, к картине хорошо, по-товарищески: вместе с нами он пытался безуспешно бороться и слабо протестовать, когда на нее навесили в Госкино аж сорок пять поправок. Но — и сейчас уже могу это сказать — в его отношении к «Объяснению...» была все-таки некоторая прохлада. Все-таки это было не его кино. И в прямом, и в переносном смысле.

А вообще-то какое кино было его?

Кино заговорило незадолго до того, как Габрилович оставил ради него стезю прозаика, к слову, уже довольно успешного и заметного, недаром ведь сам Архангельский писал на него пародии наравне с Бабелем, Катаевым и Шкловским.

Да, немое кино давно рвалось объясниться вовсю, но только раскрывало рот, как рыба. Научившись, наконец, говорить, оно получило счастливую возможность замолчать или, по крайней мере, быть немногословным. Но не тут-то было. Его главным наставником на уровне начальных классов сразу же поспешила стать идеология. По счастью, касса, из которой нужно было вынимать буквы для сложения первых слов, все-таки была в руках людей русской культуры. И одним из первых слов нашего кино все-таки было не только «партия», но и «человек».

Послушайте картину Райзмана «Последняя ночь» — заслуга этого сценарного дебюта Габриловича, на мой взгляд, грандиозна. Он сразу же стал учить кино не ловкой словесной игре, именуемой «мастерством диалога», которой проще всего загримировать рожу идеологии под нормальное лицо, а тихому и внезапному человеческому разговору с звучащим на уровне чеховской музыки сильным человеческим подтекстом.

После этого дебюта атмосфера советского кино много лет была пронизана Габриловичем, как позже, кстати, она будет пронизана Шпаликовым. Все мы выросли, дыша воздухом традиций «русского советского сценария», невидимые нормы которого, в общем-то, установил все тот же Габрилович. Правда, так и не расставшийся с прозой, вечный, до последнего дыхания сочинитель, он передал всем нам с этим воздухом и этими нормами не слишком злокачественный, но все же Неполноценности Писательской Комплекс.

И все же изображать Габриловича в виде «гоголевской шинели», откуда все произошло, не стоит, это будет неправдой. Учеников у Габриловича не было, вот такой парадокс. Подражателей тоже не припомню, ему подражать очень непросто. А последователи? Ох, в наше-то странное время, когда из русского искусства побежденная иронией исчезает печаль, совсем уже бедно с его последователями.

Пожалуй, только некое, хоть и не прямое созвучие его технике, когда пластика не умышленна, когда она медленно поднимается на поверхность из словесной глубины, я ощущаю в том, что делают две мои любимые сценаристки Наталия Рязанцева и Рената Литвинова. Конечно же, они несопоставимы, но ведь недаром же между ними существует метафизическая связь через сотрудничество в разное время с замечательной Кирой Муратовой...

Пожалуй, он все-таки был чертовски одинок как и в жизни, так и внутри кино, этот старец, этот самый успешный, почитаемый и награжденный советский сценарист, человек Истории, Великий Приспособленец, хранитель благодати, то ли нужной ныне, то ли уже и нет, «пасынок времени», как он сам написал про себя в своей последней, посмертной книге, «дитя кнута и пряника».

И сейчас я, может быть, более всего жалею, что так и не был его учеником.

— Слушай, старик, — возможно, сказал бы он мне в минуту учительского доверия, — я открою тебе тайну: никакой драматургии нет, есть только усилия таланта, воли и воображения.

И тогда, соблазненный снисходительной его откровенностью, я храбро заявил бы ему в ответ, что да, конечно, драматургия — это фантом и что, на мой взгляд, кино прежде всего должно заниматься не психологией человека, а состоянием мира, в который этот человек вписан, как в пейзаж. И что самовыражение вовсе не удел сценариста, и что... и что...

Помню его в 45-м году молодым — на самом деле ему было уже сорок шесть лет, — худым, в военной форме. Он только что вернулся из побежденной Японии, был на линкоре «Миссури», где подписывалась капитуляция. Тогда мы с Алешкой утащили его пистолет — настоящий! — и был дикий скандал.

Но вообще я его никогда не боялся. Даже своего отца, писателя, боялся, а его — никогда.

И особенно люблю вспоминать его в Болшево, вечно странноприимном доме всех сценаристов. Ему было тогда сильно за семьдесят. Он любил трепаться на диванчике после общего завтрака и принимать от меня краткий об-

зор услышанных ночью «вражеских голосов». Он и сам все это же самое слушал ночью и сам все знал, но это был его обычный прием — все известное обязательно вытягивать у других, как будто переработанное чужим сознанием, оно приобретало заманчивый характер сырья для каких-то постоянных сокровенных записей, для его «мелочинок».

Любопытство его было очаровывающее и сразу же делающее вас как бы главнее этого маленького, седого, живого и знаменитого человека. Это была его тонкая система — почти заискивающее любопытство и шумный откровенный восторг по поводу чего-то такого, что вроде бы и восторга вызывать не должно, чего-то неуловимого, ему одному видимого. Вот эти видимость невидимого и услышанность неслышимого были как раз то, чему и невозможно научиться, как ни старайся.

Любопытен он был вроде бы ко всему на свете. Но за всем видел неизменно — только в различных обличьях, одеждах и временах — одно и то же: расставания, измены и ошибки. Он вообще, как мне кажется, подозревал, что любая человеческая жизнь, в сущности, не более чем расставание, измена и, в первую очередь, ошибка.

И все же написал напоследок: «В этой книге отрывки Века, который я прожил нескладно, наспех, наскоком, но покидаю с тоской».

Тихо и навсегда закрылась дверь потаенной комнаты во дворце великана-людоеда.

Никого он ничему особенно не учил. Ни как жить, ни как писать. Больше всего любил свое дело и своего пережившего его лишь на два года сына, а может быть, кстати, и наоборот — сына и дело. Они с Алешей и смеялись совершенно одинаково — громко и обнажая в неповторимой габриловической улыбке одинаково крупные зубы.

А недавно я сделал открытие, довольно, впрочем, неожиданное. Вот оно. Знаменитый чеширский кот с его отдельно существующей улыбкой есть одна из многих метафор смерти. Вот были люди, друзья. И вот их нет. Не стало всех рассуждений, оценок, переоценок, несогласий, соглашений, недомолвок, недоговоренности, невысказанности. Исчезло, растаяло, как двусмысленный кот. Осталось сердечное, самое важное, дорогое. Осталась — в воздухе, сама по себе — улыбка.

Вот и всё.

РИТМ

В фильме все организуется ритмически, здесь можно найти контрапункт, гармонию и диссонанс.
Орсон Уэллс

Ритм фильма в его наиболее широком значении уже заложен в сценарии.
Сатьяджит Рей

Ритм всегда определяется тем отношением, которое устанавливается между режиссером и изображенным им миром.
Микеланджело Антониони

Ритм закладывается в сценарии, за письменным столом и рождается на свет перед камерой.
Ингмар Бергман

Ритм — необходимое условие лиризма фильма.
Рене Клер

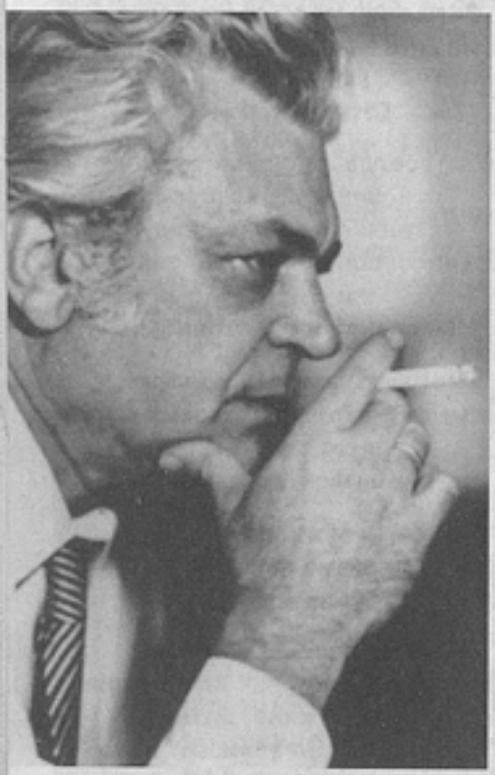
Меня привлекают поиски другого ритма, на основании которого кино должно представлять эскизы, в то время как оно движется в слегка искусственном ритме – 16 и 24 кадра в секунду. Между этими скоростями существуют другие ритмы, но оно убило их.
Жан-Люк Годар

Ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временного напряжения внутри кадров. И именно ритм является главным элементом в кино, а вовсе не монтаж, как это принято считать.
Андрей Тарковский

Вопросы ритма в кино — это вопросы закономерного распределения действия (изобразительного и звучания) во времени, а закономерно можно оперировать во времени только тогда, когда время измеряется.
Лев Кулешов

АНДРЕЙ РОСТОЦКИЙ:

«ЕГО ИНТЕРЕСОВАЛА ЛИЧНОСТЬ»



Сергей Бондарчук

Об учителях всегда судят по ученикам. Когда праздновали семидесятилетие Сергея Федоровича Бондарчука, во ВГИКе был торжественный вечер. Сначала его тогдашний курс показал, на что он способен, а во второй части на сцену должны были выйти студенты всех предыдущих курсов Бондарчука. И когда после перерыва открылся занавес, зал замер: на сцене С.Ф.Бондарчук и И.К.Скобцева сидели в окружении известных актеров, среди которых — Н.Андрейченко, Г.Байкштите, И.Нинидзе, Б.Бачурин, Т.Божок, Н.Кочегаров, О.Кабо, Т.Акулова, А.Тихонова... Всего там было человек двадцать — двадцать пять, и все — узнаваемые! Все — ученики Сергея Федоровича.

Когда говорят об актерской школе ВГИКа, то чаще всего вспоминают имя С.А.Герасимова, что справедливо — сколько выпусков, сколько звезд! Есть еще школа Б.А.Бабочкина, Б.В.Бибикова и О.И.Пыжовой, Л.А.Кулиджанова и Т.М.Лиозновой, Б.П.Чиркова. Но почему-то чаще всего рядом с Герасимовым вспоминают Бондарчука. На встречах со зрителями да и в интервью у меня часто спрашивают, не был ли я учеником Герасимова, а у Ларисы Удовиченко — не училась ли она у Бондарчука...

Андрей Ростоцкий

Мне думается, что давняя вгиковская поговорка о том, что в искусстве нельзя ничему научить, в искусстве можно лишь научиться, — верна. Сергей Бондарчук обладал редким даром уже в процессе отбора учеников увидеть в молодом человеке способность стать актером. Удивительно, что при наборе в мастерскую Сергей Федорович не обращал особого внимания на умение абитуриента петь, плясать, рассказывать анекдоты. Мне кажется, что прежде всего его интересовала личность — то, что человек читает, что знает, к чему тянется,его внутренний мир. Я, помню,

читал на вступительных экзаменах «Зодчих» Д.Кедрина, которые ему понравились.

ВГИК — удивительный институт. Педагоги снимают, снимаются, студенты вроде предоставлены самим себе. Наш курс не был исключением. Сергей Федорович активно работал на производстве — его появление в институте было для нас огромной радостью. Он появлялся, давал задание, мы репетировали и с трепетом ждали новой встречи, чтобы ему понравиться. Он приходил через месяц и говорил: «Что вы здесь сделали?»

— То, что вы просили, — робко отвечали мы.

— А что я просил?..

И все переделывал, выстраивал сцену по-другому.

Он приучал нас быть готовыми к любой неожиданности на площадке. «Там с вами некому будет работать, у режиссера не будет времени». Ему были неинтересны актеры, все уже сочинившие и разыгравшие в голове. «Он придумал, что его персонаж — лампочка, — любил говорить Сергей Федорович, — а мне нужна свеча». Он внушал нам, что актер должен настолько подготовить свой психофизический аппарат, чтобы всегда точно выполнить режиссерскую волю.

Сергей Федорович всегда требовал самостоятельности. Но мог запросто отругать тебя за неверный поиск, изумляясь при этом, что студент не видит и не чувствует то, что ясно, как божий день. Но ясно-то было ему, большому мастеру, а не нам.

Когда мы делали диплом «Вишневый сад», он собрал нас в аудитории и сказал: «Вы прочтете мне все, что написано у Чехова». Мы стали читать весь текст подряд, с ремарками — кто сколько раз чихнул, сказал «кхе-кхе», засмеялся. Поначалу это было необычно и трудновато — ничего не играть, а просто внятно прочитать чеховский текст. А потом мы поймали себя на невольном смехе — «Вишневый сад» оказался невероятно смешным. Мы так его и играли — как трагическую историю со смешными персонажами. На премьере в зале никто не смеялся, и нас это напугало. Но Бондарчук в антракте сказал: «Видели бы вы эти лица с блаженными улыбками». И мы поняли, почему Сергей Федорович начал репетиции с того, что прочитал: «А.П.Чехов. «Вишневый сад». Комедия в четырех действиях». Он учил нас понимать литературу, которую мы выбирали для этюдов, во всем ее объеме и глубине. Как мне кажется, мы усвоили эти уроки мастера достаточно хорошо, потому что когда основой кинематографа стала другая литература, в которой эти «объем и глубину» днем с огнем не сыщешь, многие из учеников Бондарчука потерялись.

Будучи крупным художником, Сергей Федорович всегда исходил из своего человеческого опыта и заставлял нас ориентироваться на это в себе. Конечно, он понимал, что опыт-то наш невелик, и отсылал нас к искусству, чтобы в великих художественных произведениях мы черпали и накапливали в себе столь необходимое для нашей профессии знание сути и природы человека. Часто он обращал наше внимание на произведения живописи. «Вам даже не нужно читать название картины, — говорил он. — Вы смотрите и чувствуете состояние человека, которое художник выразил в «Неравном браке», «Сватовстве майора», «Тройке» или «Завтраке аристократа». Через живопись он, кстати, искал мизансцены и для своих работ, и нас приучал к поиску точного расположения на сцене или в кадре, исходя из классических традиций изобразительного искусства.

Мы, правда, иногда этими экспериментами с мизансценами злоупотребляли. Однажды я делал самостоятельную композицию по «Борису Годунову» (мы уже тогда знали, что Сергей Федорович собирается его ставить, и при каждом удобном случае делали отрывки из «Бориса»). Разговор Самозванца и Курбского на границе я сделал «натурально» — на площадке были поваленные деревья, через которые мы продирались, произнося текст о том, как хорошо вернуться на родину вновь. В общем, черт-те что. Бондарчук все это посмотрел и сказал: «Да-а-а... А теперь сделайте так — из одной кулисы выходит один, из противоположной — другой, смотрят они как бы в зрительный зал и видят: лес, поля, речка течет, солнце садится...» Мы ничего не делали, стояли, «рассматривали» этот пейзаж и говорили слова. И сцена стала яркой и выразительной. Сергей Федорович предпочитал учить нас на деле, а не на словах. Он почти никогда не травил «актерские байки», понимая, что мы встретились не за тем. Он с нами работал как постановщик — из этого и складывался процесс обучения в мастерской Бондарчука.

Сергей Федорович большое внимание уделял так называемому «действию». Он требовал от нас на площадке действовать — физически, словами, ибо само слово «актер» в природе

своей содержит понятие «действие». «Почему скучно? — спрашивал он. — Потому что ты бездействуешь, не пытаешься понять партнера, не заставляешь его реагировать на тебя. Поэтому сцена и не получается». В этом смысле он не принимал некоторых прибалтийских актеров, которые, на его взгляд, делают вид, что играют, ничего не играя. Они не только внешне бездействуют, но и внутренне, и пытаются все это скрыть под маской то ли национального характера, то ли «западной» школы. Мы, мол, в стиле Жана Габена. Габен действительно не размахивал руками, не кричал, но какой внутренней жизнью, какой страстью и борьбой наполнены его персонажи. Все его знаменитые сцены бешенства подготовлены предыдущим внешним спокойствием. А прибалты, действительно, порой просто смотрят в камеру, внутри у них ничего не происходит. Отучая нас от мнимой многозначительности, Бондарчук многие занятия посвящал физическому и словесному действию. Он готовил нас к работе в кино, предупреждая, что камера подобна рентгеновскому аппарату — она сразу же просвечивает фальшь и пустоту.

Мне посчастливилось встретиться с Сергеем Федоровичем не только в учебной аудитории, но и на производстве. Он снимал тогда картину «Они сражались за Родину» и предложил мне небольшую роль. Смысл ее был прост — убить врага и доблестно умереть, что в детстве мы сто раз проигрывали в «казаках-разбойниках». Когда очередь дошла до моего эпизода, Сергей Федорович подозвал меня, посадил напротив и стал точно и подробно объяснять — что почувствует мой герой перед гибелью, какая у меня «задача», какая «сверхзадача». Хотя мне нужно было всего лишь бросить бутылку с зажигательной смесью, подбить танк и под ним умереть. Тем не менее Бондарчук прошел со мной весь этот короткий эпизод по внутренней линии поведения от начала до конца. Он объяснял мне, что я должен сыграть состояние человека, который готовится умереть. Слово «состояние» Бондарчук вообще-то не любил, не употреблял и нас тому учил. «Не верьте режиссеру, который говорит: «В этот момент ты должен быть злым», — советовал он нам, — потому что злоба — это «состояние». Бондарчук же хотел, чтобы мы научились путем пристройки, оценки шлейфа событий прийти к нужному состоянию. Конечно, с выдающимися мастерами он работал по-другому. Помню, как все мы облепили донской овраг и наблюдали съемку потрясающей сцены с Шукшиным и Бурковым: «Что возле меня трёсся?» Как они работали! Во время репетиции актеры сами импровизировали, что-то находили, тут же показывали. Бондарчук или говорил: «Да, да, да», или смеялся, или находил, что здесь сыграно не до конца, или, наоборот, пережато, «это уж слишком, это уже шокирует, не надо — убери».

Естественно, встречи с Бондарчуком были для нас не только школой актерского мастерства, но и общением с крупной личностью. Он никогда не повышал голоса, но какие-то вещи просто ненавидел. В первую очередь лень. Если он приходил через две недели или через месяц в мастерскую и видел, что студент не продвинулся, на каком уровне был — на том и остался, он жестоко карал. То, что одному для необходимого результата нужно две репетиции, а другому — сто, его не волновало, его интересовала «работа актера над собой». Самое страшное оскорбление, которое можно было услышать от Сергея Федоровича: «Это для телевидения». Он выходил на площадку, разводил сцену так, как считал нужным, и говорил: «Подойди сюда. Это положи туда. Это делай так». Мы начинали играть, он уходил со сцены, говоря: «А то, что вы здесь показали, — это для телевидения». Мы учились в то время, когда на ТВ снимали телефильмы и телеспектакли, где актеры на крупном плане просто проговаривали текст. «Это — для телевидения» — самая грубая ругань Бондарчука.

Говоря о нашей мастерской, нельзя не сказать об Ирине Константиновне Скобцевой. Если Сергей Федорович думал о великом, то она — о насущном. Конечно, Скобцева тоже репетировала с нами, давала актерские уроки, но ее епархией все-таки был внутренний уют на курсе. Она приучала нас быть артистами в жизни, нести достойно это звание, стараться не совершать опрометчивых шагов. Словом, ей был интересен человеческий уровень общения, что было для нас приятно.

Сергей Федорович Бондарчук любил говорить, что существует правда и истина. «Правд» может быть очень много, но истина — одна. К ней все четыре года ВГИКа мы и стремились. Не знаю, познали мы ее в нашем изменчивом деле или нет, но на какое-то расстояние, думаю, приблизились. Благодаря незабываемым урокам нашего Учителя.

СЕРГЕЙ НИКОНЕНКО:

«СОВЕРШЕНСТВОВАТЬ МИР...»

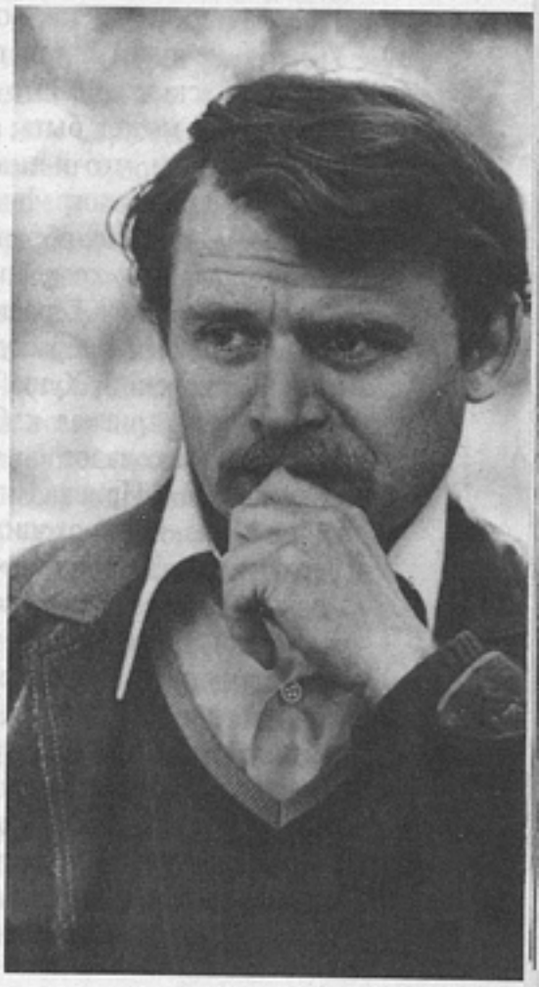
Сергей Герасимов

Мастерская Герасимова — два волшебных слова. Для меня она была любовью и воздухом. Как я туда бежал, как спешил, боясь опоздать, потому что там и только там, в Мастерской, являлись «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Сейчас даже комендант ВГИКа, выгонявший нас из аудитории в полночь-заполночь, и тот всплывает в памяти милым, дорогим образом. «Там, там под сенью кулис младые дни...» Вспоминаю мастерскую Сергея Аполлинариевича и сразу погружаюсь в лицеистскую пушкинскую атмосферу, точнее, наверное, поднимаюсь. Все было подчинено наибольшей самоотдаче, а тут и актерское мастерство, и режиссура, и стихи, и философия, и психология — все, что вмещает в себя понятие «человековедение». И так пять лет. Я перечитал книгу «На уроках режиссуры С.А.Герасимова» Н.Волянской — своеобразную летопись обучения нашего курса. Обратил внимание на то, как щедро, по-отечески поощрял мастер наши первые опыты в овладении мастерством и как поднималась его взыскательность по мере нашего роста от курса к курсу.

Каждое занятие с Сергеем Аполлинариевичем и Тамарой Федоровной Макаровой ожидалось как праздник, каждая репетиция — событие, каждая встреча памятна. Особенно помню генеральную репетицию спектакля «Братья Карамазовы». С.А., как мы звали учителя, очень много времени уделял этой сложнейшей постановке, в частности, студенту В.Филиппову, игравшему невероятную по сложности роль старика Карамазова.

И вот Сергей Аполлинариевич почувствовал — опять же по-пушкин-

Сергей Никоненко



ски — «приближение Бога». Он вышел на сцену... Текст громадного монолога в сцене «За коньячком» он и «освоил», и «присвоил». Как опытный, не знающий поражений боец, он вышел на излюбленное ристалище. С первого звука, взгляда мы были околдованы. (Я еще и играл в этой сцене. Играл Смердякова. Теперь я понимаю, что мы тогда были способны лишь только подыгрывать.) Паяц и фигляр превращался на глазах в скромного монаха, аристократ — в ублюдка, мыслящий старец — в хронического идиота, ангел — в беса, порок — в целомудренность, варвар — в созидателя. И все это хмелело от рюмки к рюмке, маховик разнузданности и ёрничества, казалось, достиг предела нечеловеческого куража... Но и это был не предел. Там, за этими гримасами, слезами, слюнями, за плотоядным ртом, за наивным, детским и вдруг ледяным взглядом жил кто-то еще, который грешил и каялся, был палачом и жертвой, — это был Федор Павлович Карамазов. Вся кровеносная система бурлила, подчиняясь воле художника. Актерское пиршество! Тогда еще я подумал, что и десять, и двадцать, и тридцать лет будешь совершенствовать актерское мастерство, а так вот и не сыграешь. Уверен, не один я так подумал. Учиться придется всю жизнь. Это был урок!

Сегодня, может быть, многие подзабыли, но уверен, что и многие помнят, как молодые кинематографисты, окончившие другие мастерские, обращались за советом и помощью не к кому-нибудь, а к Сергею Аполлинариевичу Герасимову. И каждый раз находили поддержку и защиту. Шукшин, Тарковский, Хуциев... да мало ли?! Я помню, как приехал к С.А. начинающий режиссер Аскольдов со сценарием своего «Комиссара». Приехал на Южный Урал в город Миас, где проходили съемки фильма Герасимова «Журналист». Герасимов предложил нам, молодым актерам, прочитать сценарий. Для скорости читали, передавая друг другу прочитанные страницы. Был выходной день, были пельмени, изготовленные опять же всей группой под руководством мастера. За раскаткой теста и за рубкой мяса мы промеж себя называли учителя Сергей Акулинарьевич. Вот за пельменями и состоялось обсуждение сценария Аскольдова. И опять учитель заставлял думать, снова и снова выверяя на себе и на нас идею, драматургические ходы, характеры будущей картины. Потом Герасимов убедит киноначальников в необходимости этого фильма, потом Аскольдов будет собирать актеров (и я в том числе попробовался, но оказался молод — играл Шукшин), потом после завершения всех работ картину будут поносить на всех уровнях, режиссера исключат из партии, затем двадцать лет забвения и... с наступлением перестройки триумфальное шествие по экранам мира. Судьбу «Комиссара» целиком, не перекладывая на другие плечи, не открещиваясь, разделил Сергей Аполлинариевич. В который раз он проходил огонь и воду, вот только жаль, медных труб, фанфар не услышал — его земной путь к этому времени завершился. А, впрочем, к фанфарам он был равнодушен.

Как по-отечески любил нас учитель, можно понять, прочитав книгу, которую я уже вспоминал. Мало покажется — есть и другие книги. И эта отеческая забота распространялась не только на нашу мастерскую. С.А. был руководителем кафедры актерского и режиссерского мастерства. Вспоминается история с Катей Васильевой, позже ставшей народной артисткой России. Она училась не у Герасимова. Герасимов мог ее видеть только единожды на весеннем экзамене по мастерству за первый курс. И вот на втором курсе у Кати назрел конфликт с ее мастером. Как-то она со свойственной ей прямотой, не совсем тактично заявила тому, что он приходит в институт только зарплату получать, а студентами своими совсем и не занимается. На что мастер отреагировал весьма решительно — поставил перед вгиковским руководством вопрос ребром: или он, или она. Естественно, Катя была отчислена из института.

Герасимов был в отъезде, где-то очень далеко, возможно, за океаном. Вернувшись, естественно, интересовался институтскими новостями. Декан доложил ему, что все хорошо, творческая жизнь бьет ключом и нет причин для беспокойства.

«Знашкать (*ходовое словцо С.А.*) без потерь?» — подвел черту Герасимов. Тут декан вспомнил: «Одну студентку, правда, исключили». «Это кого же?» — «Васильеву

со второго курса». «Это какая же Васильева?» С.А. стал вспоминать и вспомнил длинную, с продолговатым лицом девушку, которая оставила хорошее впечатление на весеннем экзамене. Он ее видел один-единственный раз. Казалось бы, ну что ему, завкафедрой, народному Союза, неоднократному лауреату, члену коллегии, профессору, судьба какой-то девчонки?

Но иначе он не был бы Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым. Для него не было проходных судеб, случайных людей. «А кого мы будем выпускать? За что ее отчислили?» Декан поведал всю историю. Вникнув, С.А. немедленно потребовал собрать кафедру. На кафедре состоялся нелицеприятный разговор с амбициозным мастером. Результатом заседания стал добровольный уход мастера из института «по собственному желанию», а студентка Васильева Екатерина вернулась в институт. Неплохо бы помнить об этом некоторым руководителям Союза кинематографистов и другим влиятельным господам, бывшим товарищам, лелеющим идею о переименовании института кинематографии. Да разве Катя Васильева — единичный случай?

К великому сожалению, нет сегодня лидера ни в кинематографическом производстве, ни в сфере кинематографического образования. Это наша беда и наша вина. Разбросало нас... А Сергей Аполлинариевич скрупулезно собирал редкие особи, как садовник оберегал и растил уникальные побеги и саженцы. Думаю, не случайно вторая серия фильма «Журналист» называлась «Сад и весна». Недавно я побывал на родине Герасимова в уральской деревне Кундровы, что прилегла на берегу тихого озера Гебаркуль. Тридцать лет назад я бывал в этой деревне вместе с учителем во время съемок «Журналиста». Мы остановились у дома, где он родился. Учитель рассказывал о своем детстве, о родителях, о няне, о деревне, о людях и, конечно, об озере. Он показал сосновую аллею, которую посадил собственноручно, будучи подростком. Реликтовые красавицы и сегодня стоят, и «шорох их вершин» напевает что-то очень знакомое и бесконечно родное. Не так ли и ученики Сергея Аполлинариевича поднялись и трудятся на всех континентах планеты, пробуждая в человеке человеческое, или, опять же по Пушкину, «чувства добрые». В Кундровах вспоминались фильмы Герасимова, и в первую очередь почему-то «Учитель», «У озера», «Любить человека».

Сергей Аполлинариевич не снял ни одного фильма про вождей. Герои его картин — люди доступные, земные, но все романтики, все окрыленные, всегда готовые подняться над мещанским болотом пошлости к идеалам, достойным звания человека. Это и полярники, и градостроители, это и учитель как духовный пастырь нового поколения, это и романтический герой «Маскарада», бесконечно им любимого Лермонтова, это и молодые защитники родины, это и донские казаки в гениальном «Тихом Доне», любимые романтические герои из русской истории и французской классики и вершина — неисправимый романтик и охотник за душами человеческими Лев Толстой. Вот уж к кому Герасимов испытывал притяжение сердца и разума. К Льву Толстому он шел всю жизнь.

Перед глазами у меня в памяти — фотография из его детства. На ней запечатлен мальчик Сережа, а за ним на стене, чуть поодаль портрет великого Толстого. Не случайно висел в доме портрет титана-гуманиста. Последний фильм и главная роль, сыгранная в нем Сергеем Аполлинариевичем, — это подвиг художника.

Как-то на рыбалке в совершенно спокойной, умиротворенной обстановке, когда некуда спешить, находясь в одной лодке с учителем, я сказал ему, что очень сожалею о том, как мало актерских произведений им создано. Помню, говорил ему, что для меня он прежде всего актер и это главное и самое мощное его дарование, затем педагог, далее режиссер и драматург.

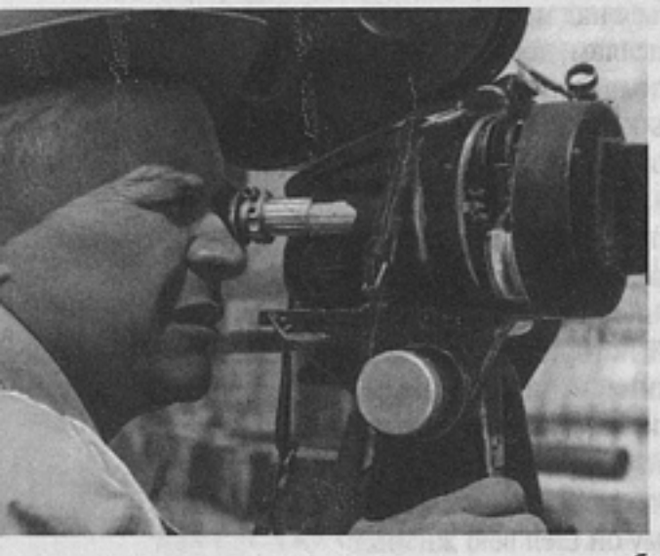
— Ошибаешься, кум, — иронично улыбаясь и снимая с крючка окуня, ответил учитель, — прежде всего я писатель, а затем уже режиссер, педагог и артист.

Все расставил точно в обратном порядке. Тогда мне казалось, что прав все-таки я, а сегодня я склонен думать, что прав был учитель.

Нам же, ученикам, учитель завещал, выражаясь словами моего персонажа из фильма «Журналист»: «Совершенствовать мир на основе собственных несовершенств».

ДЖЕММА ФИРСОВА:

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ИЗЛУЧАЛ СВЕТ»



Александр Довженко

Я ехала во ВГИК не к Довженко, а просто потому, что лет в десять-одиннадцать решила для себя, что режиссура — именно то, что мне нужно. В том году я окончила школу, и кто бы ни набирал мастерскую — я все равно поехала бы поступать. Я очень рано поняла, что учишься ты сам, а учитель — в лучшем случае помощник. Впрочем, я скорее ехала к Ромму, который бывал в нашем доме в Кенигсберге, где снималась «Секретная миссия», и мой отец был его главным военным консультантом. Ромм тогда всех нас покорил своим обаянием. Но он же набрал курс за год до того.

Я не могу с уверенностью сказать, что в то время достаточно ясно представляла себе, что такое Довженко. Знала, конечно, что это великий режиссер, но вряд ли представляла себе, что за режиссер. И когда на экзамене (а первая встреча была именно на экзамене) я увидела Довженко, это был шок. Потому что среди обыкновенных, совершенно обыкновенных людей, за обшарпанным столом в обшарпанной аудитории сидел человек, который излучал свет. Нет, совсем не в том смысле, в котором мы чаще всего употребляем это словосочетание: вот, мол, он такой светлый, такой необыкновенный, такой чистый, что от него исходит свет. Совсем нет. Он излучал свет физически — сиянием своих белых волос и сиянием глаз, когда они вдруг загорались. И вот эта аура белых волос, которые не лежали на голове, а как бы клубились над нею, и зажигавшиеся время от времени, как лампочки, глаза — это совершенно выделяло

Джемма Фирсова

его из всего, что вдруг просто стало фоном. Это было существо из другого мира.

Довженко задавал самые обычные вопросы. Он, как мне казалось, предвидел все ответы. Был снисходителен ко всем ошибкам и неловкостям в ответах — в отличие от других. Ведь на экзаменах остро отмечаешь все реакции на свои ответы. Временами кто-то раздражался, кто-то опускал глаза, кто-то был безразличен или даже откровенно скучал, кто-то досадовал. Выражались, выплескивались хоть и скрытые, но отрицательные эмоции. У Довженко не было отрицательных эмоций. Даже тогда, когда ты сам явно чувствовал, что говоришь что-то не то. Он являл собой предельный интерес к тебе, естественное, живое любопытство. Было такое ощущение, что не он для тебя — явление, а что ты для него интереснейший феномен и он открывает в тебе нечто для себя крайне важное. Это ощущение его заинтересованности в каждом осталось у всего курса до конца жизни Александра Петровича.

Когда я в первый день увидела своих соперников-абитуриентов, я пришла домой и сказала маме, что не поступлю и поеду на целину, отработаю свои пару лет и опять приеду поступать. Потому что в нашем потоке было огромное количество кинематографистов — ассистентов, вторых режиссеров, актеров, и они говорили: «Сережа Герасимов мне сказал...» или «Вчера был у Миши Ромма...» Конечно же, это была полная понтяра, но кроме этого они «сыпали» такой густой замес из кинематографических терминов, что в этом киносленге просто ничего нельзя было понять. На нас, малявок со школьной скамьи, это действовало убийственно. Эта дистанция, которую создавали люди, в общем-то, как я теперь понимаю, ничтожные, — угнетала, сбивала, парализовывала.

Довженко не создавал дистанции. Наоборот, он все время старался ее сократить, уничтожить.

Нас было слишком много — двадцать пять человек на место, а принял Довженко около тридцати. Значит, поначалу в коридорах «тусовалось» порядка семисот человек. Самыми яркими в этих толпах были наши грузины — Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани, Баадур Цуладзе — ну и, конечно, девушки, а среди них особенно две — Ирина Поволоцкая и Лариса Шепитько. Лариса неизменно привлекала внимание, но была ярка не той яркостью, которую мы знаем по ее последним годам. Это была кровь с молоком — девочка, словно вылепленная Мухиной, — и изящная, и монументальная одновременно, с тонкой талией и монументальными «мухинскими» ногами. Пышущая здоровьем, пышущая энергией, пышущая весельем. Все время раздавались восторженные возгласы, шутки, хохот. Тогда в предэкзаменационных коридорах казалось, что в этой красивой головке — никаких проблем... А Довженко разглядел. Ирочка Поволоцкая — полная противоположность: хрупкость, изящество, изысканность. Позже, посмотрев «Аэлиту», мы увидели, что она неуловимо похожа на молодую Солнцеву. Но и эту шестнадцатилетнюю девочку Мастер не побоялся взять в будущие режиссеры. Вообще во многом, как потом оказалось, его выбор был парадоксален.

Когда мы, «выбранные», собрались в первый раз вместе — это было зрелище! Восемь женщин («Они у меня все — кобылицы с выбрыками», — говорил о нас Довженко). Кроме нас троих — испанка, таджичка, эстонка, татарка, полька. Таким же пестрым был и мужской «состав» курса. Казалось, среди тридцати двух человек, зачисленных на курс, были все сто национальностей. По возрастам тоже самый необычный набор. Поволоцкой — шестнадцать лет, Хаджи Ахмерову — за тридцать пять.

Для тех, кто приехал издалека — из провинции — и не был искушен в кинематографических изысках (а были среди нас и такие), тогда еще цвели, гремели и пели Радж Капур и Лолита Торрес. Называю именно этих кумиров для того, чтобы было понятно, какой «материал» оказался в руках Мастера и какой гигантский скачок предстояло нам сделать. Еще на памяти были «трофейные» звезды — Дина Дурбин, Джанет Мак-Доналд, Эррол Флинн. Более искушенные вспоминали Грету Гарбо, Вивьен Ли, Рафа Валлоне, Анну Маньяни, Жана Габена. Из режиссеров — Бардема, Де Сантиса, Росселлини. За несколько лет до этого к нам пришел итальянский неореализм — самое влиятельное по тем временам течение в мировом кино. Его влияния, пожалуй, не избежал никто.

В стенах института мы бегали из зала в зал, стараясь не пропустить ни одного даже «чужого» просмотра в свободное (да и несвободное) от лекций время. Один из наших студентов был даже за это отчислен — он ничего не

делал на курсе, только бегал с просмотра на просмотр. Когда его спросили, что это значит, он сказал, что жил в провинции и у него был «кинематографический голод». Этот «кинематографический голод» закончился для него расставанием с курсом. На что мы особенно «рвались»? Виго, Уэллс, Эйзенштейн, Ренуар, Флаэрти, Вертов, Карне, Клер, Хичкок, Дрейер, Барнет, Штрогейм... Ну и, конечно, — Довженко. Это была высокая школа, которая вымела из наших мозгов весь хлам...

Кроме этой, чисто кинематографической, очень скоро в наших мозгах произошла серьезная психологическая трансформация. Поступив в институт в 1955-м, мы уже через год оказались свидетелями XX съезда партии. Это было потрясением для всех. Началась хрущевская оттепель — короткая и с суровыми заморозками, но началась. Появились сценарии и фильмы Хуциева, Калика, Алова и Наумова, Шпаликова, Чухрая, чуть позже — Тарковского. Конечно, этот перелом, этот «вольный ветер» (хотя многие фильмы выходили на экран с большой «задержкой», полежав «на полке» — например Хуциева, — но ведь мы их видели!), этот выход из пыльных павильонов в живые интерьеры, на улицы города, к живым людям — все это сказалось и на Отаре Иоселиани, и на Ларисе Шепитько, и на Лейде Лайус, и на Викторе Турове — на каждом из нас. Ну, а когда мы встретились впервые в нашей 217-й аудитории, мы были очень «темными».

Довженко появлялся в институте два раза в неделю, и мы ходили притихшие. Курс был очень громкий, очень яркий, очень скандальный. Скандальный не в смысле скандалов, а в смысле эпатажа вполне полусонного института. Ярким был и предыдущий курс — курс Ромма, — ярким, но более ровным и спокойным. Наш же не вписывался ни в институтскую среду, ни в институтские стены, ни в институтский распорядок. Он был сам по себе.

И вот этот громкий, неугомонный и неукротимый курс в дни, когда приезжал Александр Петрович, превращался в нечто тихое, бесшумное, незаметное. Словно бы мы все в эти дни давали обет молчания. Мы ходили по стеночке, мы молчали, а если и говорили — то шепотом. Мы не отдавали себе отчет, почему это с нами происходит, но над нами витало ощущение, что среди нас инопланетянин.

Первое, что он сделал, — предложил нам описать самый яркий случай из своей жизни. Ну, и мы понаписали... Наше детство (у кого-то — юность) пришлось на войну. Ну и, конечно, мы все очень ярко порасписали. И когда после прочтения наших работ Довженко пришел на курс, он долго молчал, потом сказал: «Дети войны... Вы все — дети войны. Как же она вас всех покалечила!» Опять помолчал. «Я куплю автобус и буду каждый год возить вас к морю», — сказал он. И ведь купил бы — если бы не умер.

У других личный опыт войны был гораздо серьезнее, чем у меня: Виктор Туров и Юрий Мюор пережили фашистский концлагерь, Анджей Щигел — Варшавское восстание и уничтожение Варшавы, когда немцы добивали безоружный город и безоружных людей. Как это можно было вынести? Наш чех Иржи Свобода пережил оккупацию немцами Праги, Пражское восстание весной 1945-го. Помнила ли Росина Прадо-Фернандес гражданскую войну в Испании, откуда ее вывозили родители? Не знаю... Покалеченными войной были даже те, кого она не коснулась впрямую. Ну, например, Саша Косачев написал жуткую для детской памяти работу. Просто об одном дне своего детства — в Москве во время войны. Голодном, холодном, грязном, сумеречном.

Наверное, именно поэтому Довженко был очень деликатен с нами всеми. Очень. Он обращался с нами так, как будто мы были обожжены, словно мы получили страшные ожоги, а ему надо было с нами работать, перевязать, дать пить, есть. И надо было все это — не прикоснувшись, потому что больно. Наверное, именно поэтому он очень мало говорил с нами о войне. Только тогда, когда это возникало в наших этюдах, сценариях, вопросах. Кстати, сценарии Довженко заставлял нас писать постоянно — самих, без помощи сценаристов. Точнее даже — не заставлял, а приучал.

Довженко никогда нам о режиссуре как технологии не говорил. Во-первых, потому что он никогда не читал лекций как таковых. Даже тогда, когда объявлялась общеинститутская лекция по режиссуре, это была не лекция в точном понимании этого слова, а размышления вслух о самом сокровенном, что к тому времени накопилось в его душе, что требовало решения, выхода, овеществления. Или — размышления. Во-вторых (это я уже сейчас понимаю), он и не учил нас. Он нас ваял. Сначала очень хорошо каждого из нас узнал и понял — достоинства, недостатки, возможности, вероятности, и положи-

тельные, и отрицательные, а потом каждого из нас ваял — удалял лишнее, терпеливо и кропотливо вырубал форму, обтачивал, полировал... Причем сразу же, на первом занятии он сказал: «Запомните: мне не нужны тридцать маленьких Довженко. Этого не будет. Если я увижу, что появляются маленькие довженки, вам придется менять профессию. Стране не нужны плохие режиссеры, а копии — это самое худшее, что только может быть».

Впрочем, каждого из нас он видел тоньше и сложнее и от каждого ждал чего-то своего — помимо режиссуры. Так, на вопрос, что будет делать в режиссуре «эта девочка» — Ирина Поволоцкая, он отвечал: «Будет русской писательницей». А про Миколу Винграновского говорил: «Это будет украинский поэт». И ведь не ошибся. С годами меня все больше и больше мучает вопрос: а что он тогда думал про меня?

В какой-то момент мы вдруг начали друг друга спрашивать: а когда он будет учить нас мастерству? Когда будет говорить о раскадровке, мизансцене, монтаже?.. Мы вдруг начали чувствовать себя обделенными в чем-то, как нам тогда казалось, главном — в профессии. Исподволь назревал глухой бунт (кстати, подобное случалось и в «соседних» мастерских, а позже — и на моем курсе, который вела уже я). К счастью, наш курс оказался мудрым: мы очень быстро поняли, что ничего этого от него никогда в жизни не дождемся, да и не нужно нам это от него.

На занятиях мы обсуждали наши письменные работы, наши сценарии, актерские этюды и режиссерские отрывки на площадке. Но даже эти обсуждения, вернее, его суждения, никогда не были поучениями. Он нас не учил — он нас выпрямлял. Именно выпрямлял. И очищал от всего наносного, второстепенного, мусорного. Часто рассказывал о своих замыслах — какой фильм ему хотелось бы сделать, как обустроить мир и человечество, каким видеть город, страну, будущее. Человека. Много и часто рассказывал о «Поэме о море», читал отрывки из сценария. Внимательно следил за нашей реакцией. У меня такое ощущение, что он что-то на нас проверял, чему-то вместе с нами учился. А с другой стороны — пытался предостеречь нас от того, на чем, видимо, когда-то спотыкался, ломался сам. Неизменно учил безоговорочному максимализму в требованиях к себе, к своему делу: «Если можете не снимать — не снимайте. Снимайте только тогда, когда чувствуете, что если вы этого не сделаете — случится непоправимое, мир перевернется. Помните: то, что вы делаете, — миссия. Каждое произнесенное вами слово — это действие, и оно материально, оно овеществляется — либо созидает, либо разрушает. Созидайте. Не разрушайте. Не навредите... Как невесту выбирайте каждый свой фильм — он с вами навсегда останется. Чтобы не было стыдно, больно, тягостно оттого, что это вписано в вашу жизнь. Как клеймо».

Слова были другие. Но смысл мы усвоили на всю жизнь, хотя тогда даже не предполагали, как глубоко запали они в душу, в подсознание — эти слова. Так же, как не предполагали, что навсегда откладываются где-то в тайниках сознания его неожиданные и странные, как нам тогда казалось, разговоры «по мелочам». Ну, например, приходит он после перерыва — после того как посмотрел наши работы — расстроенный, просто убитый: «Ну, что вы делаете? Где же у вас сердце, разум, душа?» Мы — ни живы ни мертвы, — что мы такого страшного натворили? «Что же это у вас все в дом, в комнату в шапке входят?» Мы так посмотрели друг на друга, как на идиотов: что это он — серьезно? По такому пустяку так расстраиваться? И вот с этого — постепенно, потихоньку — пытался он донести до нас, что то, как в дом входишь, — это и уважение к дому, и уважение к хозяину, и уважение к самому себе. И ритуал, древний человеческий ритуал. Слов он этих не говорил, если бы говорил, мы бы их отторгли, и он это прекрасно понимал.

Или приходит расстроенный, подавленный — «начитался» наших работ. Приходит с тем, что нам тогда казалось пустяком, ну, сущим пустяком: «Что же это ваши герои все обращаются друг к другу — «дедка», «бабка», «дед», «баба»?» Опять мы переглядываемся в недоумении, не можем в толк взять — в чем дело? Он схватывает наш перегляд, еще больше расстраивается: «Я для вас — дедка? Я для вас — дед?» Кто-то искренне сказал: «Да, конечно». Он совсем убит: «Но я же молодой человек! Поймите — я молодой человек! Я себя таким чувствую, хоть и сердце подводит! Вот когда придет мое время к вам, вы поймете, что возраста нет — есть только груз пережитого!» Сейчас, когда нам столько же, сколько было ему, когда он это говорил, — ох, как мы это понимаем! Для него пустяков и мелочей не было — за каждой мелочью стоял глубо-

чайший смысл, который до нас доходил постепенно — иногда годами.

Понимаете, это была педагогика дальнодействия. Я, например, за собой заметила, что только спустя длительное время стала обращаться к дневникам Довженко перед тем, как начинать работу над фильмом. Раньше этого не было. И вдруг я осознала, что нахожу в его дневниках какие-то подсказки — не прямые, а именно по глубинному смыслу, глубинному стержню, по тому, что так трудно передать словами.

Его влияние на нас было, как оказалось, очень сильным, но опосредованным, и иным быть не могло: слишком мы были непохожи на него, даже его земляки — Роллан Сергиенко, Лариса Шепитько, Микола Винграновский. У каждого абсолютно свой образный мир, никак не совпадающий с образным строем Довженко. И он это прекрасно понимал, а возможно, именно это и привлекало его в каждом из нас, именно это он и отбирал, составляя курс.

Мы тогда многого, конечно, не понимали: иногда внутренне бунтовали, иногда недоумевали, иногда иронизировали — уж очень он «не совпадал» с рациональной логикой. Но как он оказался прав в том, какую линию выбрал для общения с нами! Ведь всего год — ровно год — знакомства с ним оказался таким внутренне насыщенным, что этой заложенной им в нас пружины хватило на всю жизнь.

И тем удивительнее это его столь сильное и протяженное во времени влияние на нас, совсем с ним не совпадающих почти по всем художническим параметрам.

Тем более что ведь еще происходит и аберрация памяти. Многое из того, что я сегодня пишу, я поняла, осознала, сформулировала много позже, многое — только сейчас, когда пишу эти строки. Тогда все воспринималось не так — совсем не так или не совсем так. Время разыгрывает с каждым из нас свой «Расёмон» — меняет нас и наши взгляды, наше восприятие и нашу память.

Материал сделан на основании интервью М.Ивановой

АКТЕРЫ

Они — мои соавторы, если их нет, то я и сам не могу раскрыться.
Кшиштоф Занусси

Мне хочется поработать с огромным количеством актеров, и я не уверен, хватит ли у меня на всех времени. Поэтому я стараюсь впихнуть их в один фильм как можно больше.
Квентин Тарантино

Я актера слуга абсолютный. Но одновременно и хозяин.
Эльдар Рязанов.

У актеров есть тенденция вести себя раскованно, это все здорово, только не в кино.
Педро Альмодовар

Нельзя пренебрегать никакими усилиями, чтобы создать для актеров состояние счастья.
Ален Рене

Актер — король, перед которым камера должна делать реверансы? Мне лично это не нравится.
Питер Гринуэй

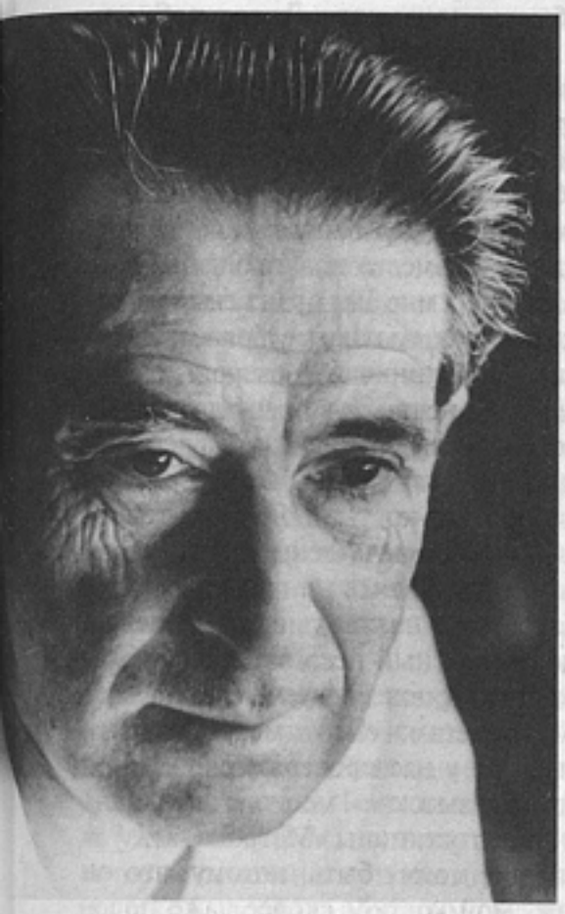
Они одновременно чудовища и дети.
Жан-Люк Годар

Отбор актеров — дело очень интересное. Вы словно идете по жизни в поисках такого образа, такой плоти и крови, которые вы создали в воображении при работе над сценарием.
Сатьяджит Рей

Актер — это элемент изображения и далеко не всегда самый важный.
Микеланджело Антониони

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ

ВЕЧНЫЙ ЮНОША



Григорий Козинцев

На знамени фэксов было начертано: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей». Мне кажется, что этот девиз Козинцев пронес через всю свою жизнь. И потому (хотя я имел счастье в течение многих лет знать его, общаться с ним, видеть его и слышать) он для меня навсегда остался таким, каким я увидел его первый раз на вступительном экзамене во ВГИКе. Остался вечным юношей, обладавшим не только юношеской фигурой и мальчишескими порывистыми манерами, но и поразительной свежестью и нешаблонностью мышления, искрометным остроумием, великолепной ироничностью, отточенной парадоксальностью высказываний. А как он свистел, без помощи пальцев, как-то по-особому закладывая язык между зубами! Это был свист «соловья-разбойника», от которого сотрясались стекла. И еще одно главное в его мышлении и поведении: ему всегда сопутствовало изящество.

Станислав Ростоцкий

Вот такого Козинцева я и увидел впервые в сентябре 1944 года в одной из аудиторий киноинститута, где шли экзамены на режиссерском факультете, куда я поступал в числе других жаждущих приобщиться к великому искусству кинематографа, поступал после тяжелого ранения на фронте и долгого лечения в госпитале.

Козинцев вел экзамен в обществе Льва Владимировича Кулешова, тогдашнего директора ВГИКа, кинематографического патриарха, и

Александры Сергеевны Хохловой. Рядом с Кулешовым Козинцев выглядел еще более юным и уж никак не производил впечатление почтенного мэтра или заслуженного профессора. Да, по теперешним нашим меркам он и был еще очень молодым, но за его плечами уже была его и Леонида Трауберга трилогия о Максиме. Фильм, который жил не только в моей душе и воспитал целое поколение юношей, ставших солдатами Великой Отечественной.

Передо мной за столом комиссии сидел человек с длинным лицом, на котором живой трепещущей мыслью светились глаза. В этих глазах ощущались интерес к абитуриенту и какая-то все время зреющая и готовая прорваться наружу шутливость, ироничность. Одет он был так, что это тоже обращало на себя внимание. Еще не кончилась война, одевались в то, что было. По тому, как был одет Козинцев, сразу было ясно, что это кинорежиссер; так, во всяком случае, представлялся он мне в моем юношеском воображении. На нем был пиджак из материала «букле» (это я теперь знаю) в искорку, серые фланелевые брюки, замшевые ботинки. Темная рубашка подчеркивала светлость пиджака, а галстук венчал все своей гармоничностью и фактурой — плотной слегка ворсистой шерсти.

Я остановился столь подробно на описании костюма, потому что впоследствии, говоря с нами об этике поведения режиссера, Козинцев говорил и о внешнем виде, об одежде, прямо связывая это с необходимостью распоряжаться большим количеством людей. Он почитал наличие вкуса немаловажным компонентом для права работать в искусстве. Простота, аккуратность и абсолютный вкус — вот так я сказал бы о манере Козинцева одеваться. Не могу представить себе Козинцева неряшливо одетым, даже во время болезни. Точно так же, как не могу себе представить его небритым.

Обращали на себя внимание руки. Ладони с длинными пальцами пианиста, живущие какой-то своей, только им присущей пластикой, чрезвычайно выразительной, помогающей движению мысли. Запомнилось, как во время разговора он прикрывает рот тыльной стороной ладони.

Козинцев тогда курил. И даже курил он как-то особенно: втягивал дым, не затягиваясь, потом выпускал его наружу плотным облачком и уже с воздуха заглатывал его снова.

Голос Козинцева. В первый момент, когда он заговорил тогда на экзамене, мне больше всего захотелось засмеяться, и я с трудом удержался. Этот молодой мужчина заговорил высоким, почти женским или, в крайнем случае, мальчишеским голосом. Только потом я узнал, что Козинцев сорвал голос на съемках. Этот голос в первый момент поражал, но к нему как-то быстро привыкали. Даже теперь, читая книги Козинцева, я не просто воспринимаю глазами написанное, я слышу, как это все говорил Григорий Михайлович.

Когда меня демобилизовали из армии как инвалида Отечественной войны, то в госпитале в виде особой награды мне выдали американскую посылку вместо полагающейся солдатской формы. На мне был оранжевый в желтую клетку пиджак, мохнатые брюки шоколадного цвета и ботинки на невероятно толстой подошве. Конечно, я не решился надеть на этот костюм боевые награды и гвардейский значок. Да еще в руках у меня была тросточка, недавно заменившая костыли. Я только теперь представляю, какое впечатление моя персона должна была производить на преподавателей ВГИКа. Как я узнал позже, увидевший меня в таком виде прекрасный педагог Сергей Константинович Скворцов недвусмысленно сказал своим коллегам: «Этот метропольный мальчик недолго у нас продержится!» Дело в том, что тогда «высокая» московская шпана крутилась возле гостиницы «Метрополь».

У Козинцева, может быть, потому, что он любил цирк, мой костюм скорее даже породил повышенный интерес к моей персоне. Во всяком случае, на следующий день я узнал, что принят на первый курс в его мастерскую с первого тура, за что всегда буду благодарить судьбу и Григория Михайловича. Это было немыслимое счастье — стать одним из студентов режиссерского факультета, учеником Козинцева.

У некоторых и сейчас возникает вопрос, каким образом наш мастер, живя в Ленинграде, преподавал в московском институте. Сейчас это вопрос чисто теоретический, а тогда был вопросом практическим. Я знаю, сколько пришлось выдержать Козинцеву, сколько велось всякого рода обсуждений и разговоров в высоких инстанциях, в администрации о невыполнении учебных программ, часовых норм, о якобы брошенных на произвол судьбы студентах.

Но мы, его ученики, и тогда, а с годами все больше и больше понимали и понимаем, каким замечательным педагогом он был. Мы понимали, что часы, проведенные с ним, нельзя

уложить ни в какие учебные сетки. Для нас он навсегда останется лучшим мастером из всех, которые когда-либо преподавали во ВГИКе. Маленькая деталь: Козинцев ездил на занятия во ВГИКе за собственный счет.

Чему же он учил? Он начал с того, что сказал: «В искусстве ничему научить нельзя, можно только научиться». Если бы все, кто занимается педагогикой, понимали это, то прямым результатом стало бы уменьшение количества так называемых «серых» фильмов. Всеми разборами наших работ, примерами из собственной жизни и творчества он учил главному: тому, ради чего существует искусство; тому, какими качествами обязан обладать человек, чтобы иметь право обращаться к людям с экрана, со страниц книги, с живописного полотна, со сценических подмостков. Он учил великой ответственности, налагаемой на человека высоким званием Художник. Если учесть, что все преподносилось нам не с помощью проповедей и назиданий, а в наиостроумнейшей, порой ироничной, занимательной форме, то можно понять, какую радость доставлял нам сам процесс учебы.

Ведь надо еще представить, что все это происходило в те тяжелые и счастливые дни предчувствия и наступления нашей великой Победы над фашизмом. Годы восстановления после ужасной войны, но одновременно и годы, которые отмечены культом личности. Ох, как нелегко было тогда обучать молодого человека честности и правдивости в искусстве, когда звучали победные фанфары по поводу «Кубанских казаков», а сам мастер вместе с другими был раскритикован за фильм «Простые люди». Козинцев (а я знаю, что и другие мастера) запрещал на своих лекциях вести стенограмму, чтобы она не попала, куда не нужно, ибо мысли, которые он нам внушал, были отнюдь не конформистские. И на съемочной площадке, где мы, студенты, у него работали, сама манера поведения Козинцева уже была учебником режиссуры. Всегда здесь была атмосфера веселья, остроумия, иронички.

Козинцев умел вовремя пошутить, настроить актера, сказать ему подчас нечто резкое, но не обидеть. Все ученики Козинцева это усвоили, достаточно вспомнить Эльдара Рязанова.

Когда ты работаешь рядом с Козинцевым, Москвиным, Енеем — это настоящая школа. Я просто бросал учебу в институте и ехал в Ленинград, чтобы практически работать на съемках фильма «Пирогов», который снимал тогда Козинцев.

И мастер привлекал нас к серьезной работе. Мне, например, была поручена сцена на рынке, когда Пирогов видит, как рубят мясо, и его осеняет научная идея, новая в хирургии. Нужно сказать, что Козинцев требовал исключительной тщательности в проработке второго плана. И я старался, как мог. Необходимо было воссоздать фигур двадцать второго плана: торговцы сбитнем, коробейники и так далее. Мне удалось достать удивительный альбом: кто-то в свое время составил музыкальный альбом выкриков торговцев, положил эти выкрики на ноты. И я требовал от актеров второго плана, чтобы они кричали именно так.

Козинцев допускал меня и к перезаписи. Я сидел (страшно сказать!) рядом с Шостаковичем, с классным звукооператором Волком и учился ремеслу — сочетанию шума и музыки. Я и здесь прошел школу Козинцева: каждый шум в картине для меня музыкален, он может дать ощущение живой сцены, а может и умертвить ее. Раньше этим занимались сами режиссеры, ведь это процесс творческий.

Вся одежда была подобрана по старинным гравюрам, чтобы элементы второго плана были исторически точны и выразительны. Костюмы моего «Героя нашего времени» хранятся в историческом музее в Санкт-Петербурге: я привык к той точности второго плана, которую всегда требовал Козинцев и в исторических фильмах, и в современных.

Умение Козинцева работать с актером было удивительным. Актер был главным для мастера. Конечно, он требовал вслед за системой Станиславского, чтобы актер понимал и сквозное действие, и зерно роли, но доля импровизации в игре актера на площадке у Козинцева была велика. К каждому актеру он находил свой ключ и работал по-разному.

Мы, студенты, открыли для кино Татьяну Пилецкую. Мы нашли ее в кордебалете Мариинки, она не умела рта раскрыть, не умела ничего. Козинцев сделал ее Дашкой Севастопольской в «Пирогове», и, пройдя его актерскую школу, Пилецкая стала актрисой, играла сложные заглавные роли в театре, такие, как Роксана в «Сирано де Бержераке». На моих глазах лепился актерский образ, и это была огромная школа.

Я спросил как-то у мастера: «Кто ваши любимые артисты?» И он ответил: «Те, кто меня удивляет». Однажды он позвал меня на съемку и сказал: «Вы увидите, как произойдет чудо». Снималась сцена в госпитале. Пирогов садился на кровать раненого солдата и разговаривал

с ним. Пирогова играл потрясающий и очень любимый Козинцевым актер Константин Скоробогатов. Пирогов — Скоробогатов садился к покалеченному войной солдату на кровать, и по его совершенно каменному, тяжелому, неподвижному лицу текла слеза. Это было действительно чудо: так войти в образ, чтобы сочетать жесткость хирурга с глубокой внутренней скорбью.

Это отношение Козинцева к актеру передалось его ученикам. Я всегда старался не только воздействовать на актера своим режиссерским авторитетом, но и учиться у актера.

Сейчас уровень режиссерской профессии страшно упал. Люди не ходят в кино еще и потому, что по телевидению можно посмотреть и хорошую картину, не только «мыльную оперу». Зачем же смотреть в кинозале белиберду, склеенную человеком, который не профессионален и к кино имеет лишь то отношение, что достал деньги на постановку. Но и опытные кинематографисты, я вижу это, теряют профессионализм, и надо сказать, что в этом не только вина самих кинематографистов, «наплевизм» царит подчас в самой профессии.

У нас было великое кино, и мы сами приложили все усилия, чтобы его разрушить. Низкое качество сегодняшней режиссуры — да, но есть и другая сторона: условия, в которых сегодня приходится работать. Когда я снимал «Белого Бима...», у меня было два года подготовительного периода, год съемки и полгода монтажа. Это теперь звучит, как сказка. У меня было сорок тысяч метров «кодака», ибо я написал специальное заявление, что собака, в отличие от человека, не выдерживает ту силу света, которую требует наша плохая пленка, собака не может «работать» на плохой пленке.

А сейчас все нужно снять за три секунды, без дублей, ибо хорошо, если тебе дадут на картину восемь тысяч метров пленки. Нет времени на репетиции, нет времени размять сцену. Ушли профессионалы из цехов, нет монтажеров, гримеров. Мы работаем по-американски, не имея даже в приближении их технического оснащения. Мы прежде всегда импровизировали на площадке. Но когда я однажды монтировал материал за рубежом, монтажер просто не мог ничего склеить, у меня все было не по сценарию, а они привыкли клеить точно по сценарному плану.

Да, сейчас надо быть самым высочайшим профессионалом, чтобы работать в новых условиях. Но все развращены. По ТВ каждый день идет три-четыре «мыльные оперы», на которые многие ориентируются. А кино должно сохранять свой собственный язык, его выразительность. Но о каком, скажем, монтаже как творчестве может идти сейчас речь? Как можно думать о новом качестве в результате склейки двух планов, если, дай Бог, успел склеить просто по сюжету крупный-средний-крупный-средний-общий. А деньги? «Оскар» в этом году стоил более 70 миллионов долларов. Хорошая, динамичная картина, однако не Бог весть какое произведение искусства. Но ведь для нас такие деньги — как разговор о том, есть ли жизнь на Марсе.

Да, у нас было великое кино. Я это понял в 68-м году в Америке, когда мы с Бондарчуком и Озеровым посетили Джона Форда. А надо сказать, нас предупредили: старик настолько своеволен, что может просто сказать: «Кто такие! Идите к черту!» Он ездил на автомобиле 30-х годов, шляпу одну и ту же замасленную носил сорок лет, жена — цыганка. Мы вошли в дом. Джон Форд лежал со сломанным бедром на тахте, покрытой персидским ковром, сухой такой старик, с черной повязкой вместо глаза, хмурый, и когда мы представились, он заорал: «Серж! Иди ко мне! Дай я тебя расцелую за твою Натали!» Трудно, когда тебя хвалит Джон Форд, не обидеться на других, дома, которые говорят, что твоя картина недостаточно эмоциональна.

Да, нас знали, о нас говорили, нашу режиссуру чтили высоко. А теперь вот, когда на совещании по столетию кино член правительства сказал: «Ну что делать, во всех отраслях сейчас есть проблемы», Досталь ему ответил: «Но у нас уже нет отрасли».

Я сейчас с ужасом думаю о молодых. Ведь нам дико повезло. У нас были такие учителя, которые им и не снились.

В своей статье о Чаплине Козинцев писал когда-то: по длинной дороге идет маленький человек, идет туда, где далеко за горами живет синяя птица, которую уже давно ищут люди. Григорий Михайлович тоже шел по этой длинной дороге и в том же направлении, он упал по дороге, в пути, еще многое не сделав из того, что замышлял, но он так и не превратился в «райскую птицу». Он оставил нам свои книги, свои фильмы, в которых бьется пульс времени, он оставил нам живую человеческую память — свою жизнь, жизнь подлинно народного художника. Он оставил нам гордое право называть его Учителем, право, которое надо оправдывать каждым днем своей жизни.

ГЕННАДИЙ ПОЛОКА

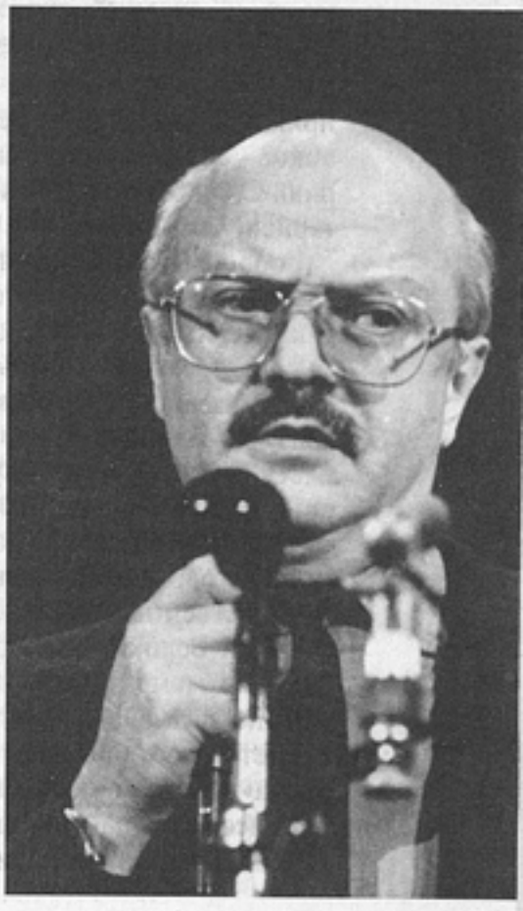
УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

Лев Кулешов

Существует легенда, что каждый абитуриент, приходящий во ВГИК, мечтает учиться у какого-то конкретного мастера. Я же мастера не выбирал. Поступал в тот год, когда режиссерский курс набирал Лев Владимирович Кулешов. Меня поначалу и не приняли. Сказали, чтобы шел в артисты, потому как нет у меня, мол, какой-то загадочной природной предрасположенности к профессии режиссера. Кулешов взял меня лишь после того, как я прошел небольшую актерскую практику.

Годы учения у Кулешова были временем жесткой и тяжелой школы. Он был человеком одержимым. Того же требовал и от всех, кто пришел работать в кино. Вокруг его имени возникло много мифов, связанных и с утверждением разных направлений в кинематографе, и с идеологическими постановлениями партийных органов, и с борьбой внутри кинематографической среды. Поразительно, что умные люди, обладающие несомненным талантом, художнической интуицией, всегда боролись друг с другом, позволяя руководителям разных мастей пользоваться этим и руками самих творцов осуществлять многие постыдные идеологические акции.

Геннадий Полока



Именно с помощью кинематографистов за Кулешовым закрепились ярлыки: «оголтелый формалист», «теоретик, обосновывающий лишь технологический процесс в кино»...

Да, Лев Владимирович был человеком с несложившейся и даже трагической режиссерской судьбой. И вместе с тем он — единственный в мире автор до сих пор

существующего пособия по режиссуре. Его учебник «Основы кинорежиссуры» принес ему колоссальный авторитет не только в мировом киноведении, но и среди режиссеров всех континентов, особенно среди мастеров с высокой профессиональной подготовкой.

Кулешов был одним из основателей всего мирового кино. Он, как и Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Барнет, всегда с почтением относился к ремеслу. Мастера считали, что талант дается от Бога и в конечном итоге именно он определяет судьбу режиссера. Но поскольку опыт кинематографа короток, каждый кинематографист должен пройти хорошую школу, досконально изучить основы профессии. Как в балете, где по десять лет осваивают определенный класс.

Мастер начинал свою педагогическую деятельность с того, что писал маленькие книжки — о монтаже, режиссуре, работе с актерами, изобразительном строе фильма и так далее. Книжонки эти мгновенно переводились во всем мире. (За счет них, кстати, Лев Владимирович купил в свое время в Америке машину и стал одним из первых страстных автомобилистов в нашей стране.) В определенном смысле он принес в жертву свои картины ради теоретического осмысления кинематографа. Ему важнее было понять и утвердить те закономерности, которые определяют развитие нового искусства. Каждый свой фильм он превращал в опыт. При эксперименте всегда неизбежны потери. Так он снял «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», на практике осваивая монтажную теорию. Снял без психологических пауз, элементарней, чем мог бы.

Вообще Кулешова, в отличие от многих старых мастеров, не пугал технический прогресс в кино. Каждое новое открытие он моментально стремился использовать в своих фильмах. Когда появился звук, Лев Владимирович сразу же задумался о том, что он может привнести в образную систему кинематографа. Он стал добиваться того, чтобы звук не был просто механической записью фонограммы — шумов, шагов, музыки. Звук должен был решать художественные задачи. В его знаменитом фильме «Великий утешитель» самые эмоциональные моменты, кульминации определяет именно звук. Один из его учеников — Борис Барнет — построил свой великий фильм «Окраина» на звуковых открытиях Кулешова.

Известные партийные постановления о формалистах, космополитах задвинули Кулешова вместе с Эйзенштейном в определенный свыше угол, и уже ни о какой возможности снимать не было и речи. Все свои силы и талант мастер отдавал ВГИКу, обучению грядущего поколения режиссеров.

Естественно, обвинения в формализме были надуманными. Приоритетами для Кулешова всегда были Художественный театр, система Станиславского, реалистическая актерская школа. Они определяли его и как художника, и как педагога. Не случайно в его мастерской актерское ремесло преподавал выдающийся мастер МХАТа Владимир Вячеславович Белокуров. Кулешов приглашал на курс и мастеров из других театров.

Режиссура преподавалась Кулешовым не на основе отрицания многовекового опыта театра, чем грешили многие педагоги ВГИКа того времени. Лев Владимирович всегда говорил, что в основе кино лежит тысячелетняя традиция театра и литературы. Он часами рассказывал нам о Мейерхольде. Из двух основателей Художественного театра он явно предпочитал Станиславского, потому что Немировича считал представителем натуралистической школы, а Станиславского, как и Мейерхольда, почитал как режиссера постановочного, с яркой фантазией. Свое преподавание Кулешов основывал прежде всего на работе с классической русской литературой. Толстой, Чехов, Гоголь были его любимыми писателями. Развивая наше кинематографическое мышление, он изводил нас заданиями «из Толстого»: давал разные куски текста, которые мы должны были «раскадровать» и развести по мизансценам. После чего вместе с нами разбирал наши опусы, как правило, издеваясь. Нас его «наскоки» не оскорбляли, потому что мы понимали ту пользу, какую эти разборы приносят.

Лев Владимирович считал, что режиссер в кинематографе должен быть универсальным художником. В идеале он виделся прекрасным литератором, драматургом, хорошим артистом, музыкантом, ловким монтажером, чутким звукооператором, техничным оператором, незаурядным художником. Все профессии, из которых складывается кинематографическое искусство, в равной степени должны быть доступны настоящему мастеру режиссуры. На этой аксиоме и основывалась вся система обучения Кулешова. На этом же построен и его знаменитый учебник, где достаточно подробно рассматривается весь технологический процесс создания фильма.

В то время, время глухого соцреализма (начало 50-х годов), Кулешов много занимался с нами формой. Он требовал, чтобы мы не только придумали на площадке или в кадре мизансцену, но еще и обязательно решили ее пластически, как в теневом театре, чтобы она обладала некоей графической выразительностью. Между прочим, во ВГИКе того времени это считалось порочным. Например, С.А.Герасимов, насколько я знаю, никогда подобными вещами не занимался. Для него главным были взаимоотношения характеров, атмосфера. Он шел больше от литературы, а не от живописи и фотографии, как Кулешов.

Лев Владимирович заставлял нас много играть. Мы играли в два-три раза больше, чем актеры. Мы чаще ставили, чем студенты других мастерских. Кулешов стремился к тому, чтобы мы охватили как можно больше разнообразного материала.

Большое внимание он уделял и монтажу. Учил нас монтировать, как говорится, с нуля, без использования технологии. Мы учились руками определять метраж пленки. Я, кстати, до сих пор владею одним фокусом, которому меня научил Кулешов: могу на глаз определить в любом монтажном куске количество кадриков — 87 или 59. Казалось бы, забава, но, обладая подобным навыком, можно мысленно монтировать разные варианты сцены или эпизода. Все ученики Кулешова, как правило, владеют классной школой монтажа. Не случайно многих из нас звали и зовут доделывать чужие фильмы — мы быстро соображаем и ориентируемся в незнакомом материале.

Принципиальной была для нашего мастера и раскадровка. Сегодня многие режиссеры считают, что она вообще не нужна. В их фильмах эта «ненужность» и видна: камера уподобляется телеизображению, ездит за артистом — и все. Внутрикадрового ритма, смены протяженности кусков, чередования крупностей там нет. Кулешов был нетерпим к небрежности в раскадровке. Он во всем требовал решения. У нас был курс фотокомпозиции, к которому Лев Владимирович относился очень внимательно, потому что считал фотографию основой кинематографа. Он любил разглядывать наши снимки, простые натюрморты: сыр, тарелочка, нож. Кулешов требовал, чтобы через композицию этих предметов мы выразили некий смысл. То же происходило и с фотографиями гипсов — нужно было обязательно найти режиссерское решение.

Лев Владимирович Кулешов был субъективным человеком, как и каждый художник. Кого-то по непонятным причинам он любил на курсе больше, кого-то — меньше. Я его пристрастность понимал и никогда не обижался, если он не уделял мне особого внимания. Он всегда давал возможность определиться лидерам курса. Но мог и «ломать» человека, если видел, что тот относится к своему призванию, мягко говоря, спокойно. Кулешов уважал тех, кто целиком отдавался искусству и процессу. Он обожал Аян Шахмалиеву, Толю Вехотко, а меня уважал, что было мне дороже. Я много играл, ставил. Лев Владимирович всегда говорил: «В этом показе есть работа для Полоки? Есть? Все в порядке». Таким отношением я очень гордился. Вообще со студентами он бывал очень строг — иных «отсеивал» безжалостно, других откровенно предупреждал, что у них особых успехов не будет. Был нетерпим к фальши, бахвальству, манерности. Его бесило, когда серость выдавалась за нечто многозначительное, якобы глубокое. Он называл это «химией», «преждевременной творческой импотенцией». Таким студентам он говорил: «Если вы лечиться не хотите, то уходите из профессии». Несмотря на шумность, крикливость, Лев Владимирович был добрым человеком. Он всегда защищал на советах наши работы, как свои.

Александра Сергеевна Хохлова была не просто его соратницей и женой, но еще и ангелом-хранителем. Она умела все его неприятные качества тонко нейтрализовать. При своей экстравагантности, которая многих поражала, Хохлова была необыкновенно мудрой женщиной. С годами она ко многому стала относиться терпимее, что передавалось и категоричному Кулешову.

Он влиял не только на нас, но и на педагогов. Методика, созданная им, использовалась другими мастерами — Савченко, Роммом, Эйзенштейном. Это отчетливо видно в фильмах их учеников. Вообще кулешовская методология обучения режиссуре — знаменитая вгиковская система, построенная на универсальном учебном плане, — используется сегодня во всем мире. Я три года имел дело с Королевским колледжем искусств в Лондоне, где читал лекции на кинофакультете, и убедился, что система Кулешова является основой кинообразования и в Англии, и во Франции, и в Германии, и в Америке. О нем действительно можно говорить: «Мы делаем фильмы, он сделал кинематографию».

ВАДИМ АБДРАШИТОВ:

«ЕГО СУДЬБА — БЫТЬ МАСТЕРОМ ВО ВСЕМ»

Михаил Ромм

С Михаилом Ильичом Роммом мы познакомились на вступительных экзаменах во ВГИКе и расстались навсегда, к нашему несчастью, в ноябре на втором курсе. Общались как будто немного времени. Но масштаб его личности был таков, что до сих пор у меня есть ощущение очень долгого общения.

Ромм был одной из самых значительных фигур, отражавших время, статьи его зачитывались до дыр, перо его было легким, полемичным, и рассказчиком он был необыкновенным.

Описать подробно его педагогическую методологию невозможно, потому что она аметодична. Он рассказывал нам, что длительное время пытался учить студентов азам профессии и лишь потом выпускать на площадку, пробовал сразу давать студенту камеру в руки, чтобы тот учился на своих ошибках, а если умный, то и на чужих, — но всегда результат был одинаковым.

Нам он сразу сказал, что ремеслу мы будем обучаться с подмастерьями. Сам же мастер рассказывал нам, что такое наш XX век. Лекции его были такими необыкновенными эссе, открывавшими мир, в котором мы живем. Ромм в то время готовился к картине «Мир сегодня», ко-

торую сделать не успел, заканчивали ее Элем Климов, Марлен Хуциев и Герман Лавров (она вышла изуродованная цензурой, под названием «И все-таки я верю»). Мысль Ромма была в том, что человечество подошло к черте, за которой начинается новое мышление, подошло к непознанному. Это то, о чем впоследствии говорил Андрей Сахаров: необходимость мышления нового исторического масштаба.

Рассказывая об истории XX века, Ромм начинал с первобытных наскальных рисунков, объяснял, как драматично развивалось искусство, переплетаясь в новейшие времена с техникой. Он был энциклопедически образованным человеком. Любимых своих импрессионистов называл первыми художниками-кинематографистами, которые владели в совершенстве методом раскадровки материала. А сколько интересного мы узнали от нашего мастера о русской литературе и живописи! Когда Ромма не стало, мы в растерянности заметили, что ни у кого не было конспектов его лекций: записывать было невозможно, мы слушали, раскрыв рты.

Ромм показывал нам черновые сборки своего фильма и комментировал его. Мы были просто ошарашены, так это было необычайно по подходу, по сценарным и монтажным решениям. Чувствовалась жесткая структура, найденная импровизационным методом. Он был мастером парадоксальных монтажных сопоставлений, монтажа аттракционов. Мы упивались общением с ним.

При этом Ромм не витал в заоблачных высотах. Очень зорко следил за тем, что мы делаем на площадке. Заставлял нас, подчас чуть не насильно, отрабатывать на площадке полный курс мастерства актера, репертуар наш был очень широк, и мастер внимательно следил за тем, что у нас получается. На первом курсе мы делали немой документальный репортаж, и он наблюдал за нашими работами и комментировал их всегда с юмором и без всякой патетики.

Я прихожу к выводу, вспоминая нашего мастера, что в искусстве не так необходимо знание основ ремесла (это как бы само собой разумеется), как общение с учителем, в личности которого есть подлинный масштаб. Сегодняшний невысокий художественный уровень нашего кино связан, думаю, с отсутствием в нем личностей такого масштаба, как Михаил Ильич Ромм. Мелкотравчатость личности, как правило, — свидетельство и непрофессионализма.

Ромм так собирал мастерские, чтобы они не были однообразными, и действительно воспитал таких разных кинематографистов, что просто диву даешься. Как в Вавилоне, его ученики говорили на разных языках, и все же взаимовлияние было очевидно.

Быть мастером во всем — талант и судьба Михаила Ромма. Он остался для меня и большой, неразгаданной загадкой. Если сравнить его ранние картины и «Девять дней одного года» или «Обыкновенный фашизм» — не оставляет ощущение, что их делали совершенно разные люди. Я другого такого примера не знаю. Как правило, всегда можно узнать почерк режиссера. А в роммовском таланте была такая потенция роста, перерождения, причем самостоятельного, не конъюнктурного, органичного, как будто внутри него нарождался совсем другой человек. Здесь для меня поразительная тайна.

Вадим Абдрашитов

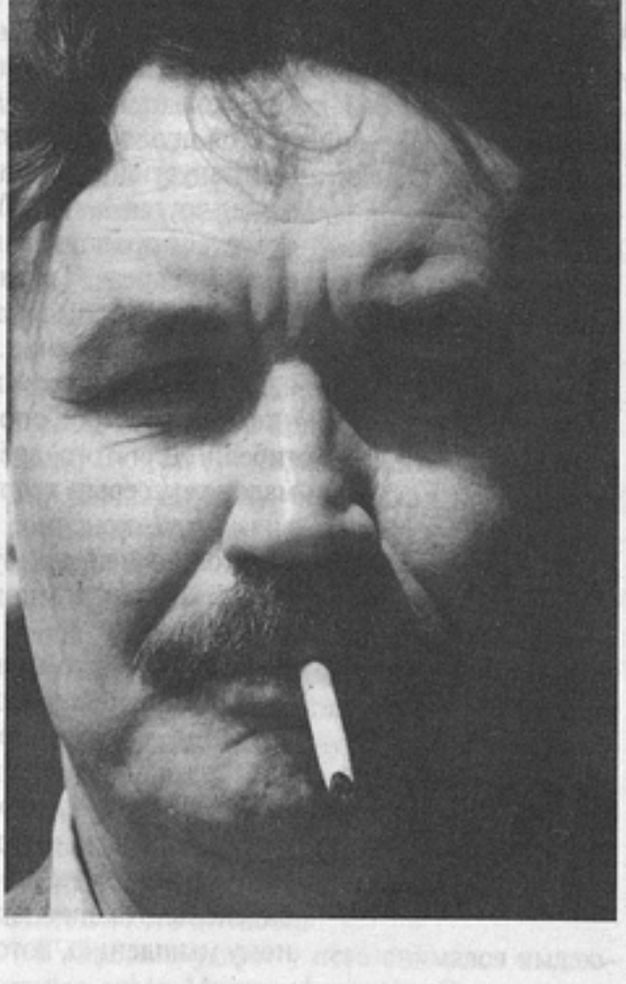


Фото М. Копелева

ВЛАДИМИР НАУМОВ:

«САВЧЕНКО БЫЛ «КУТУЗОВЫМ»

Игорь Савченко

В свое время остро обсуждался вопрос: «Сколько нужно лет, чтобы выучить человека профессии режиссера?» Эйзенштейн тогда сказал: «Триста».

Мы пришли во ВГИК, где, как известно, нашей профессии учат пять лет, в трудное время. Это был так называемый «период малокартинья», Сталин решил проверить формулу своего предшественника «лучше меньше, да лучше» именно на кинематографе, которым в ту пору руководил И.Г.Большаков. На одном из тогдашних совещаний по кино он сказал: «В будущем году наша советская кимография (как и каждый руководитель кино, Большаков не мог правильно произнести слово «кинематография») снимет восемь картин! И... обе хорошие». Он так испугался цифры «8», что тут же поправился.

А.П.Довженко по этому поводу любил приводить такой пример. Один ученый производил опыт: щуку поместил в аквариум, она сдохла. Ученый сделал вывод: сто процентов щук в неволе погибают. Другой ученый запустил в аквариум двух щук: одна выжила, другая — нет. Ученый сделал вывод: пятьдесят процентов щук погибают в искусственной среде. Третий построил огромный бассейн и напустил туда большое количество щук. Все они выжили. Довженко, рассказывая эту байку, утверждал, что лишь большое число режиссеров способны спасти кино от гибели. Для того времени «малокартинья-малорежиссерья» теория Александра Петровича была, конечно, верной. Хотя сегодня мы столкнулись и с другой стороной проблемы: режиссеров много, а фильмов — все меньше.

Владимир Наумов

Во ВГИКе в то время преподавали почти все ведущие мастера кино. Никаких методик обучения, естественно, не было. Каждый искал и находил свой путь в педагогике. Нашего мастера Игоря Андреевича Савченко интересовали прежде всего не столько наши познания в области кино, литературы, живописи, сколько наши способности к ассоциативному мышлению, которое он считал основой

любого художественного творчества. Все его занятия поэтому напоминали забаву, игру, что было необычайно интересно.

Огромным педагогическим открытием И.Савченко я считаю именно эту «игру в ассоциации». Он, например, называл слово, и мы начинали «ассоциировать». Задача была в том, чтобы наше слово отстояло как можно дальше от первоначального, а наша ассоциация возникала парадоксальным образом, чтобы мотивировка возникновения того или иного образа была интересна и оригинальна. Примерно таким же целям посвящались и занятия, на которых Игорь Андреевич давал нам упражнения, развивающие чувство стиля. Назывались они «продолжение рассказа». Он начинал историю, а каждый из нас ее продолжал. Нередко в свой рассказ Савченко вкладывал иронический смысл, который мы не улавливали и кидались совершенно в другую сторону — начинали лихо закручивать сюжет. Порой он внешне развивался необычно, интересно, остро, но нашего мастера это не удовлетворяло. «Вы же не рассказыватели сюжетов», — говорил он. Савченко приучал нас к тому, что Шекспир назвал «исхитить из тьмы», то есть найти то, что неподвластно нормальному, стандартному глазу. И в учениках он больше всего ценил фантазию и наблюдательность.

Игорь Андреевич никогда не пытался подчинить нас, совсем молодых людей, своей художнической воле, своим взглядам, вкусам. «Хоть криво, но сам!» — любил приговаривать он. Индивидуальность для Савченко была главной ценностью в любом деле. Именно поэтому на его единственном курсе во ВГИКе учились Юрий Озеров, Марлен Хуциев, Сергей Параджанов, Латиф Файзиев, Григорий Мелик-Авакян, мы с Сашей Аловым — люди, совершенно не похожие друг на друга. Мы делали и делаем абсолютно разные фильмы, в чем огромная заслуга нашего мастера. Его задача в том и состояла, чтобы раскрыть в каждом только ему присущее.

Савченко вообще интересовала парадоксальная форма в кинематографе. Исходя из этого, он и строил занятия с нами. Игорь Андреевич советовал (именно советовал, а не заставлял) вести своего рода дневник, куда мы заносили бы все, что происходит у нас на глазах, все, что мы слышим, читаем. Но записи эти должны быть не просто хроникальными, а иметь некий художнический интерес. Таким образом он приучал нас фиксировать окружающий мир в его нестандартных проявлениях. У многих из нас до сих пор хранятся эти юные, часто бестолковые записи. Как говорил Достоевский, «обрывки и кончики мыслей».

Так случилось, что мы с Аловым со временем тоже пришли во ВГИК преподавать. Пришли давно, и я теперь не могу с точностью сказать, что в работе со студентами мы взяли от Савченко, а что придумали сами. Мы как бы срослись с нашим учителем пуповиной еще тогда, в ранней юности.

Мы были товарищами, что тоже воспитывало. Когда сегодня я общаюсь со своими учениками, замечательными молодыми людьми, то думаю, что благодаря им я более полно ощущаю наше время. От них я словно подпитываюсь энергией нынешнего дня. Наверное, и для Савченко мы были таким же аккумулятором. Он любил бывать с нами, а мы тянулись к нему. Игорь Андреевич не расставался с курсом и тогда, когда начинал снимать. Он вывозил нас с собой, и мы работали на его картинах ассистентами режиссера, что называется, «от» и «до». Это была настоящая кинематографическая школа.

На съемках «Третьего удара» мы жили все вместе на Киевской студии, в комнатах, расположенных над столовой. Все кухонные запахи проникали через пол к нам. У меня в комнате стояла мебель из декорации кабинета Гитлера, а на съемки мы ездили на трофейном «Майбех Цеппелине», двенадцатицилиндровом монстре из гаража Геббельса. Савченко любил все необыкновенное. Каждый день на площадке превращался для нас в потрясающий урок профессионального мастерства.

То, что рассказывал Савченко нам в аудитории, здесь осуществлялось на практике. Например, в работе с актером он обращал наше особое внимание на то, что режиссер еще до начала съемок должен понять артиста как человека. Ведь актер приносит с собой на площадку свой быт — насморк, житейские невзгоды, ушедшую жену, безденежье и еще массу проблем, которые в нем живут и самым непосредственным образом сказываются на его психофизическом состоянии. Режиссер может исполнителю объяснить, рассказать, показать, но в самый последний момент актер наткнется на самого себя и не сможет ничего сделать, он будет сталкиваться с внутренними препятствиями. Чтобы их снять, режиссер и должен очень хорошо знать артиста. Сам Савченко никогда не снимал актеров, которых не знал, он предпочитал работать с теми, кто ему был близок и кого он любил.

В «Третьем ударе» у него снимался выдающийся актер Михаил Астангов. Он играл не-

мецкого генерал-полковника Енекке. Астангов в те годы был необычайно популярен, но у него был скверный актерский характер. Ему все было «не так», все не нравилось, авторитетов не существовало. Что бы режиссер ему ни предлагал — он все отвергал и всему внутренне сопротивлялся. Однажды Савченко сказал мне: «Поеду «травить» Астангова». Это означало, что они собирались на рыбалку. До этого Игорь Андреевич съездил в Москву, где добился встречи с реальным Енекке, попавшим в плен и сидевшим на Лубянке. Во время ловли рыбы Савченко говорит Астангову: «Слушай, я тут в Москве был и видел этого Енекке. Странный тип. Знаешь, он поворачивается, как волк, всем корпусом. Потом он какой-то кособокий — одно плечо выше другого. Ходит почему-то в высоких белых носках, как Гришка Мелехов».

И — все. Снова рыбалка, споры о поплавках, удилищах, наживке. Два часа рыбачили, пять минут Савченко «травил» Астангова. Когда позднее стали снимать сцену с Енекке, Игорь Андреевич подмигнул мне: «Смотри, смотри на Астангова». У актера вдруг появилась странная крабья походка, одно плечо чуть вбок, голова наклонена как-то по-особому.

— Слушай, Миша, — говорит Савченко, — что ты там с шеей делаешь? Он же все-таки генерал! У него выправка военная...

— Да подожди ты. Мне так удобнее.

Астангов даже не понял, что режиссер ненавязчиво вложил в него свой замысел.

В кино вообще существует как бы два принципа работы режиссера — принцип Кутузова и Наполеона. Савченко был «Кутузовым». Кто бы к нему ни пришел со своей идеей по поводу сцены, эпизода, сценария, он всех принимал и выслушивал. Даже самые идиотские предложения. «Наполеоном» же, надо сказать, в нашем кино был Марк Семенович Донской. Когда к нему подходили оператор или художник и что-то предлагали, то он, не вникая в смысл предложенного, сразу же яростно кричал: «Нет, нет, нет!!!» У Донского всегда был именно свой замысел, который он железно воплощал.

Савченко любил говорить, что имеет за спиной большо-о-ой брезентовый мешок с застежкой, куда складывает все: впечатления, точки зрения, нюансы, даже раздражения, возникающие по ходу съемок. Он действительно все копил, а потом разбирался в своем «мешке» и как бы заново компоновал. Это не значит, что у него не было своего ви́дения и он лишь уповал на случайность. Нет, он всегда знал, что хочет и как этого добиться. Просто Савченко был жаден до людей, его окружавших.

Своеобразие нашего мастера проявлялось не только в его работе, но и в требованиях как к себе, так и к окружающим. На съемочной площадке он не терпел двух вещей — когда спят и лузгают семечки. За это он мог просто убить. Одному знаменитому артисту он чуть не проломил голову графином с водой, когда увидел, что тот щелкает семечки.

Он вполне серьезно считал, что сценарий нужно читать каждое утро. Мне и тогда это казалось безумием, и теперь. Представляете, каждый день начинать с читки «Третьего удара»?! Но Савченко читал. Он хотел сначала погрузиться в сценарий, чтобы тот его обволакивал, а потом вырваться наружу и освободиться от всего, что его там, внутри, стесняло. Еще одно качество, которое Савченко старательно вырабатывал в нас, — это критическое отношение к своему материалу. Ему хотелось, чтобы наш материал нам не нравился, чтобы мы не были в него «впертыми».

Когда начались занятия по монтажу, он сказал: «В советской кинематографии монтировать умеют три человека: Эйзенштейн, Пудовкин... А Ромм монтировать не умеет, ему монтирует Ладыженская». По наивности я возьми да спроси: «Игорь Андреевич, а третий-то кто?» Он на меня зыркнул: «Ну, ты и мудак...»

После такого красочного определения в мой адрес все поняли, кто третий. Савченко признавался: «Я ужасно люблю пленку». Он действительно ее обожал и относился к ней, как к живому существу. Своими длинными тонкими пальцами он ее гладил, любовался ею, рассматривал на свет, приходил в восторг, нюхая ее. Она была для него святыней.

Собственно уроков монтажа у нас не было. Савченко рассказывал о жизни, о том, какие предметы, краски, цвета, звуки сочетаются в природе, какие — нет. Конечно, это имело отношение к формальной логике монтажа. Сути же его мы учились на самих фильмах мастера. Он любил не плавный монтаж, а монтаж столкновений. Иногда это выходило у него наивно, особенно по нынешним меркам, иногда — очень выразительно. Он всегда говорил: «Есть склейка и есть монтаж. Это разные вещи. Просто соединить два эпизода может и монтажница. Режиссер же должен извлечь смысл из их столкновения. Один эпизод обязательно должен отразиться в другом». Он мечтал снять фильм, где не будет ни одной формальной склейки. Каждая — со смыслом: эмоциональным, тональным, световым, цветовым, содержательным.

Савченко настолько серьезно относился к

монтажу, что знал монтажные решения уже на съемочной площадке. Во время работы над «Тарасом Шевченко» он меня буквально сразил этим. Снимали какой-то наивный эпизод, когда крестьяне жгут помещичьи владения. Артист Александр Хвыля должен выбежать из хаты и крикнуть: «Мне нужно войско! Много войска!» Александр Леопольдович был хорошим актером и вполне правдоподобно сыграл сцену. Вдруг Савченко начинает требовать от него другого: он загоняет актера в фальшивые интонации, заставляет его кричать, чуть ли не визжать. В конце концов Савченко добился своего, доведя при этом бедного Хвылю до истерики. Я говорю: «Игорь Андреевич, это же фальшь. Куда вы направили актера?» — «Посмотрим на экране. Он все и покажет». Смотрим: ужас! Мне стало даже неловко, стыдно. Савченко это уловил и говорит: «Ладно. Не нравится — сними сам».

Я обрадовался, побежал к Хвыле, начал по системе Станиславского рассказывать ему биографию его персонажа, что у этого несчастного помещика крестьяне отобрали, сожгли имение. Александр Леопольдович чуть не всплакнул и проникновенно, как мне казалось, с внутренним волнением сыграл сцену. Я, гордый, показал свой кусок Савченко.

— Не спеши. Давай поставим это в монтаж.

Он смонтировал эпизод короткими кусками — по восемнадцать кадров. Все летит, мельтешит, вертится, горит: колья, люди, кони. Между этими кадрами он вставляет «своего» Хвылю, орущего: «Войско мне, войско!» — и все соединяется. Хвыля в эпизоде — как рыба в воде. «Теперь поставь свой кусок», — говорит Савченко. Я поставил и... онемел. Мой Хвыля все остановил, стал препятствием движению эпизода и вылетел из него, как пробка из бутылки.

Характерной чертой Савченко была необычайная переменчивость. Она есть в его фильмах, она была и в его жизни. У него часто менялось настроение, как погода. Он был взрывной, непоследовательный — мог вмиг озвереть и тут же освободиться от ярости своей.

Однажды я отчетливо вспомнил наши занятия с Савченко через много лет после института, в другой стране, в другом обществе. Было это в Италии, и я как-то попал на съемки к Феллини. Он снимал «Джинджер и Фред». Хотя маэстро не любил присутствия на площадке посторонних, для меня было сделано исключение — наверное, из-за нашего давнего знакомства. Я пришел пораньше, минут за тридцать до начала съемки. Стал в сторонке и даже не сказал Феллини, что я здесь, — мне интересно было именно со стороны увидеть, как он снимает. Все началось обычно. Общемировая бестолковая кинематографическая суматоха. Два господина в синих халатах прибивали в углу площадки плакат. Феллини орал на них диким голосом, мол, они прибивают криво. В итоге он согнал их с лестницы, взобрался наверх и сам прибил — еще кривее. Удовлетворенный, режиссер спустился с лестницы и сказал постановщикам декораций: «Вот видите — теперь хорошо».

Началась съемка. И я понял, что вся эта суета, происходящая на любой съемочной площадке, здесь управляется разумной силой. Сутолока, небрежность, вольность, свобода представились мне увлекательной игрой, той самой игрой, в какую превращались наши занятия с Игорем Андреевичем Савченко. У Феллини съемка была никому не в тягость. Все радовались соучастию в общем деле. В творчестве. Так и Савченко, который, пожалуй, превыше всего ценил этот захватывающий момент импровизации, считая его основополагающим в искусстве. Игорь Андреевич любил приводить в этой связи аналогию с гвоздильной фабрикой: «Лучшее качество гвоздя — это похожесть на другой гвоздь. Поэтому главный антипод художника — гвоздь».

Сегодня я отчетливо понимаю, что Игорю Андреевичу Савченко было неудобно и неловко жить в свое время. Он, конечно, был человеком не той страшноватой эпохи. Как было бы хорошо, если бы Савченко жил сейчас и было бы ему лет двадцать пять — тридцать. Он угодил бы как раз в свою пору! Увы, в свое время он не попал и умер молодым — в сорок четыре года. Он ушел из жизни так рано не случайно. Савченко был человеком, который тратился на все — на картины, на жизнь, на учеников. Когда после смерти провели патологоанатомическое освидетельствование, то оказалось, что у него мозг восьмидесятилетнего человека. А ведь он не сделал и половины того, что мог. Но все равно остался в памяти как выдающаяся личность. Как режиссер, который словно сросся со своими фильмами — романтичными, порывистыми, порой неровными и все же очаровательными. Как Учитель с большой буквы, который научил своих единственных учеников всему: не только монтажу, работе с актерами, построению сценария, словом, составным профессии, но еще и самой жизни.

Своей тяжелой, рваной судьбой Игорь Андреевич Савченко подтвердил истину: режиссер — это не только профессия, но и биография.

ВАДИМ ЮСОВ:

«ЕМУ НРАВИЛОСЬ ИМПРОВИЗИРОВАТЬ»

Борис Волчек

Все было буднично и просто. Он, человек прославленный, снявший выдающиеся фильмы о Ленине, подъезжает на своей «Победе», что было огромной редкостью по тем временам, к Институту кинематографии. Останавливается. Открывает багажник. Терпеливо ждет, что мы, его студенты, туда положим. Мы долго собираем всякую техническую дребедень, которая, как нам кажется, пригодится на съемках, и трепетно забираемся вовнутрь: по Москве да на «Победе»! Едем по Сельскохозяйственной, по проспекту Мира, поворачиваем на Садовое кольцо. Свисток. Бежит постовой. Наш проштрафившийся водитель с готовностью выходит из машины и как ни в.чем не бывало говорит: «Вы правы, товарищ инспектор». У того глаза на лоб лезут от подобной вежливости, он что-то проговаривает для «проформы» и берет под козырек.

«Вы правы, товарищ...» — в этой фразе весь Борис Волчек.Так получилось, что в институт я поступал три раза. Мое желание учиться во ВГИКе было столь велико, что я буквально боготворил все, связанное с институтом. Мне было все равно, у кого учиться, — лишь бы стать оператором, кинематографистом. Одержимый этой

Вадим Юсов

страстью, я поступил-таки и оказался учеником Бориса Израилевича Волчека. За что благодарен судьбе. Редко встретишь человека, который увлечет своим делом, заставит поверить в себя и утвердит тебя в твоем предназначении.

Наша профессия, как известно, основывается на двух областях знания — техники и искусства. С Волчеком у нас было общение творческое, он учил художническому пониманию профессии оператора. Он не обременял нас глубокомысленным анализом нашей науки, а предпочитал давать общее интонационное направление.

Говорят, что воспитывает именно уровень общения. Так мы и воспитывались — реагируя на суждения, оценки нашего мастера. Они всегда были тактичными, чуткими как по отношению к коллегам, так и к нам, авторам-студентам. Это создавало момент равенства с мэтром, хотя мы, конечно, понимали, что не равны. Борис Израилевич всегда старался подчеркнуть, что мы — коллеги. При всей доброжелательности к нам он никогда не обращался к студенту на «ты». Уважительное «вы» не было для него чем-то вымученным — все было абсолютно органичным. Даже когда я работал у него на картине ассистентом, он непременно обращался ко мне: «Вадим, вы...» Вообще у него была такая любопытная привычка: после третьего курса здороваться со студентами за руку, что означало доверие, особое расположение. Мы воспринимали эти рукопожатия как символ приближения к профессии, ремеслу, творчеству.

Индивидуальность мастера и создает ту свободу, которая отличает творческий вуз от других. Наш курс был огромным — тридцать восемь человек. Поступили мы в 1949 году: фронтовики, иностранцы из стран народной демократии, просто молодые люди, москвичи, провинциалы. Петя Тодоровский, Герман Лавров, Леван Пааташвили, Йонас Грицюс — все они уже оставили свой заметный след в кинематографе. Б.И.Волчек у всех нас был единственным мастером. Он читал лекции и проводил семинарские занятия, на которых достаточно подробно обсуждал и фильмы, просмотренные нами, и наши собственные первые киноработы. Он никогда не влезал в детали снятого нами, от них лишь отталкивался и выходил на суждения более общего порядка. Дотошный анализ, в его понимании, уводил человека от осознания целостного восприятия. Будучи человеком увлеченным своей профессией оператора, Борис Израилевич обладал обширными, скрупулезными знаниями. Поэтому он так много сделал как оператор, поэтому создал целую школу операторского мастерства.

К счастью, моя учеба продолжалась под профессорским надзором Волчека и на производстве. Он пригласил нас с Леваном Пааташвили после окончания института поработать под его крылом на большой картине. Это был приключенческий фильм «Опасные тропы». Мы работали ассистентами третьей категории, но чувствовали себя на площадке уверенно — нам помогали и весь комплекс знаний, полученных в институте, и товарищеская забота мастера. После первого удачного производственного опыта Борис Израилевич позвал меня на большую картину Михаила Ромма «Убийство на улице Данте». Я прошел весь этот фильм от начала до конца. Кинематограф не обладал в то время такими, как сегодня, техническими мощностями. Пленка была не столь чувствительной, поэтому все приходилось делать с помощью света. Аппаратура была громоздкая, трудно управляемая и требовала длительного времени для установки. Всей этой адской машинерией Волчек руководил искусно. Все происходило быстро и надежно, как в цирке, где на ваших глазах выстраивают заграждения, натягивают сетку, подстегивают страховку. В этом смысле работа на площадке рядом с Борисом Израилевичем была еще и превосходной технологической школой.

Вообще авторитет Волчека был для меня настолько велик, что определенное время я ощущал себя во всем его порождением. Он мог на картине поручить мне снять кадр и был уверен, что я сделаю так, как он задумал. Я словно вошел в его метод, овладел его стилем. Снимал «под мастера», а не самостоятельно. Позднее это стало меня тяготить. Мне пришлось болезненно уходить от стилевой манеры Волчека. Но все заложенное им стало основополагающим в работе.

Волчек обладал интуитивным чувством профессии. Если другие операторы, преподававшие во ВГИКе, подходили к делу более аналитически — например, А.В.Гальперин или А.Д.Головня, которые создали не только свои школы, но и всю теорию обучения профессии оператора, — то Борис Израилевич зачастую творил по наитию. Наблюдая его на площадке, я замечал, что он не всегда приступал к работе с заранее сформулированным решением: ему нравилось импровизировать, менять по ходу съемок задуманное. Я же сегодня, не отрицая момента творческого поиска на площадке, приучаю своих студентов приходить на съемку подготовленными, так как в нашей профессии нельзя полагаться только на спонтанность. Все должно быть просчитано заранее, потому что наш технический арсенал дорогостоящий, из него нужно выбрать именно то, что понадобится сегодня. Нельзя чесать в затылке, когда от тебя ждут точных указаний и распоряжений сотни, а иногда и тысячи людей. Как это было у меня на картине С.Бондарчука «Красные колокола», где иногда в одной сцене снимались по восемь — десять тысяч человек. Представьте, что творилось бы на площадке, начни я импровизировать...

Волчек приучал нас мысленно и на бумаге всегда предварительно прорабатывать не один вариант съемки. Он говорил с нами на профессиональном языке. Даже когда мы смотрели фильмы и эмоционально на них откликались, то все равно про себя отмечали, кто, что и как в этих картинах сделал. Волчек приучал нас к тому, чтобы человеческое, зрительское восприятие обязательно соседствовало с профессиональным.

Борис Израилевич всегда говорил, что в кино в основе художественного целого лежит драматургия, потом уже следуют режиссура и актерское исполнение. Операторская работа в отрыве от них никогда не может принести успех фильму. Если в замысле ничего нет, то ничего и не будет, какими бы фокусами оператор ни разукрасил фильм. Лишь драматургия позволяет оператору высказать свое мастерство. Будучи последователем той американской школы операторского мастерства, в которой главенствовал Грегг Толанд, Волчек заострял наше внимание на световом решении фильма. Свет Толанда был близок к живописи Рембрандта: глубокая насыщенная светотень, академически выстроенный портретный свет — свет, отработанный веками, когда человеческое лицо передается и фотографически, и характерно одновременно, когда выявляются форма, объем, пластика лица, даже фактура кожи. Борис Израилевич был щепетилен в этом вопросе и всегда применял в работе — и приучал к этому нас — разнообразие схемы света. Световым искусством он владел в совершенстве. Съемки в павильоне, портреты артистов, натура в его фильмах всегда весьма выразительны. Он знал, какой юпитер надо включить, а какой погасить, чтобы добиться нужного результата.

По прошествии стольких лет я не могу переоценить значимость Мастера в моей биографии и судьбе. Как все мы родом из детства, так и я, оператор, родом из ВГИКа, из мастерской Бориса Израилевича Волчека.

«Вы правы, товарищ...»

ЛЕОНИД КАЛАШНИКОВ:

«СЛОВНО В СВОБОДНОМ ПОЛЕТЕ»

Александр Гальперин

Эдуард Тиссэ

Андрей Москвин

Художник рождается не сразу. Искусству надо учиться. Для этого и существуют так называемые «творческие вузы», где молодые люди постигают азы творчества, арифметику и грамматику искусства.

Мне повезло, потому что моей профессии меня учили три выдающихся мастера — Александр Владимирович Гальперин, Эдуард Казимирович Тиссэ и Андрей Николаевич Москвин. У всех обычно бывает один, в лучшем случае — два мастера, у меня их было три! И до сих пор я храню в памяти и в уме все сказанное ими даже мимоходом. Их мысли, взгляды, суждения не растаяли в воздухе, а попали в ту почву, где и проросли. Я счастлив, что имел возможность с ними общаться, делиться сомнениями, спрашивать обо всем, с чем сталкивался, обретая профессию. Поэтому своих студентов сегодня я порой просто заставляю общаться — спрашивайте, не стесняйтесь. Но часто мы не понимаем друг друга. Смотрели, например, недавно на семинаре дивный фильм «Богдан Хмельницкий». Дай Бог, какая работа Савченко и Екельчика! Сейчас так уже невозможно снять картину — на таком пластическом уровне. Но на современную молодежь высочайший профессионализм, увы, впечатления не производит: идейная форсированность картины, вызванная условиями времени, когда она создавалась, воспринимается ими как фальшь и заслоняет собой все остальное, в том числе главное, то, что связано с профессией. Подобный взгляд простителен начинающему критику, но недопустим для оператора. Если по-дилетантски относиться к своей профессии, то овладеть ею нельзя, какой бы выдающийся педагог тебя ни учил и как бы он ни старался. Это тоже один из уроков моих мастеров, запомнившийся на всю жизнь.

Александр Владимирович Гальперин водил нас по институту буквально за руку. Он

Леонид Калашников

читал нам теоретический курс, а Эдуард Казимирович Тиссэ вел практические занятия. От них мы узнали основы нашей профессии и стали теми, кем сегодня есть.

Гальперин был чудным человеком, замечательным специалистом, мастером своего дела. Его авторитет для нас был непререкаем, что необычайно важно в педагогике. Как в жизни многое зависит от того, с кем тебя судьба столкнет, так и в профессиональном обучении все определяет то, с кем ты встретился. Мне судьба подарила Гальперина. Его внимание, любовь к нам невозможно забыть. У него хватало душевных сил на всех: он выпускал курс за курсом через каждые пять лет на протяжении десятилетий. Его ученики работали и работают во всем мире. Александр Владимирович (хотя и писал учебные пособия о сугубо технических проблемах) всегда обращал наше внимание на художественные достоинства того или иного фильма, при этом рассказывал, как технически реализовывалось каждое интересное решение. Он всегда акцентировал роль оператора в художественном целом фильма — как своим умением и знанием человек нашей профессии воплощает замысел драматурга и режиссера. Гальперин учил нас решать творческие задачи. «Если вы будете много думать о технике на площадке, то никогда ничего не снимете», — любил говорить Александр Владимирович. Он вообще был человеком академических знаний — безукоризненно разбирался во всех технических сторонах нашей профессии. Я встречал многих специалистов в области оптики, света, динамики, которые досконально изучили свой предмет, защитили кандидатские и докторские диссертации, но по уровню знаний они не могли состязаться с Гальпериным.

Мне вспоминается отношение Александра Владимировича к моей дипломной работе. Система выбора диплома во ВГИКе всегда была довольно свободной. Каждый снимал то, что хотел. Режиссеры Леша Сахаров и Эльдар Шенгелая пригласили меня снять их дипломный фильм, который они впервые делали в условиях большого производства, на «Мосфильме». Начинал с ними опытный оператор Константин Бровин. Но его материал получился не очень качественным, и ребята обратились к И.А.Пырьеву, руководившему тогда «Мосфильмом», с просьбой, чтобы их диплом снял оператор-студент. «Если справится, то берите, — сказал Пырьев. — Я не возражаю». Передо мной открылась великолепная возможность сломать себе шею. Гальперин заботливо предупредил меня: «Хочешь снимать — иди, но учти, если упадешь, то уже никогда не поднимешься: на производстве на тебе поставят крест. Если справишься — честь и хвала тебе». В этой драматичной ситуации я узнал совершенно другого Александра Владимировича, который скрупулезно оценил мои возможности и заблаговременно побеспокоился, чтобы я по молодости не наломал дров. Благодаря Гальперину (конечно, и Тиссэ) я снял диплом и сразу был тарифицирован как оператор-постановщик.

Вовремя сказать нужное слово — большое искусство. Мои мастера владели им в совершенстве. Они не бросили нас и после института, зная, что в нашей профессии первые шаги — самые сложные. Именно в эту пору оператор, как никогда, нуждается в поддержке, совете опытного мастера. Мы могли всегда прийти во ВГИК и спросить у Гальперина, что и как делать уже на производственной съемочной площадке. Я всегда звонил Гальперину, и он живо откликался: смотрел материал, советовал, предлагал, даже оказывал техническую помощь. Когда я получал какие-нибудь награды, призы, премии, Александр Владимирович был доволен и обязательно каким-то образом давал мне об этом знать. Что для меня всегда было своеобразным укором — в суете я забывал о ближних, а он вот помнит...

Я пришел преподавать во ВГИК, когда Гальперин был еще жив. Мы набрали параллельные курсы и встречались в институте в один и тот же день — по субботам. Он много рассказывал о работе со студентами, раскрывая для меня весь свой мощнейший педагогический арсенал. Каждое дело требует квалифицированного знания, а уж Александр Владимирович был профессором в полном смысле этого слова. Он был хорошим оператором, легко и свободно владел своей профессией, но, к сожалению, не добился таких выдающихся результатов, как Тиссэ или Москвин, без великих фильмов которых нельзя сегодня представить историю нашего кино. Хотя мне нравится работа Гальперина в «Трактористах». Александр Владимирович с кем попало не работал. У него была масса предложений, но картин он не брал. Ему была непонятна та средняя режиссура, которая опрощала кинематограф и, увы, постепенно становилась главенствующей в нашем кино.

Он почувствовал и свою смерть, настроился на нее. Как-то сказал мне: «Я умираю». — «Да что вы, Александр Владимирович! Разве можно так?» — «Я чувствую». Буквально через месяц после этого разговора он сник, потух, и мы его похоронили...

Как уроки Гальперина запомнились на всю жизнь, так остались со мной и встречи с Эдуардом Казимировичем Тиссэ. Он был более спонтанным человеком, чем Гальперин. Полагался больше на интуицию, очень мало говорил, хотя работал с таким интеллектуалом и эрудитом, как Эйзенштейн. Он приходил на учебную студию, смотрел, что ты «наваял», и говорил: «Это не годится. Давай все переделаем». Показывал, менял, ничего не объясняя. Ты смотрел, запоминал, начинал понимать, что к чему и для чего. Если до тебя не доходило — туда тебе и дорога. Тиссэ заставлял нас думать. И это было великолепно! До чего ты доходил сам — оставалось в тебе навсегда. Мы были словно в свободном полете. Вообще мастера никогда не ущемляли наших человеческих качеств — самолюбия, пристрастия, вкуса.

Свою первую «большую» картину я делал в Киргизии. Тогда там еще не было павильонов, и мы снимали на «Ленфильме». Естественно, я мечтал познакомиться с Москвиным. У него в ту пору вторым оператором работал Йонас Грицюс, которого я знал по ВГИКу. Я обратился к нему с просьбой о встрече с Андреем Николаевичем. Йонас сказал: «Встречу я устрою, только учти, у Москвина суровый нрав, не понравишься — он вычеркнет тебя из своей жизни навсегда». Мы встретились и, в итоге, подружились. Москвин был настолько великодушен, что даже будучи больным приходил ко мне в павильон и показывал, как нужно приборы ставить. Честно говоря, тогда меня это сильно угнетало — черт побери, я же закончил ВГИК, имею диплом, тарификацию, мне доверили снимать фильм, а я не знаю, как свет ставить. «Что бы я делал без Москвина?» — спрашивал я самого себя в то время.

Однажды я снял на «Ленфильме» одну павильонную сцену. Посмотрел на экране и... упал в обморок, качество было жуткое. Мы тогда не успели в Азии снять горную натуру, и я по-юношески самонадеянно решил, что мы нарисуем в павильоне горы, лес, поставим юрту, соломы набросаем — и снимем. Пленка была цветная, плохого качества. Естественно, я получил изображение, которое ни в какие рамки не укладывалось. На экране был какой-то доморощенный провинциальный театр, а не живая натура. На ватных ногах я вышел из зала. Полуживой. Навстречу идет Москвин.

— Ты почему такой грустный?

— Да вот, посмотрел материал, сильно расстроился. Вроде делал все правильно, а почему-то ничего не получилось. В чем дело — не пойму.

Было уже позднее время, одиннадцатый час. Андрей Николаевич на студии был с утра. Ему еще предстояла утомительная дорога до Пушкино, где он жил. Но он повел меня в павильон, изучил мою схему света и посоветовал: этот прибор убери, этот тоже. Здесь нужно больше светить, а здесь — меньше. «Ты понял? — спросил он уходя. — Завтра сними пробу и позвони мне. Думаю, будет нормально».

Я снял, посмотрел — все другое. Дело мастера боится. После этого случая Москвин частенько приходил ко мне в декорацию и учил, как свет входит в павильон, как сделать солнечно, как — пасмурно. Во ВГИКе нас тоже этому учили, но зачастую объясняли на пальцах, потому что не было ни технической базы, ни возможностей. Мы и учились на фотографиях. Андрей Николаевич это знал и потому брал меня, как котенка, за шею и показывал — свети туда, свети сюда. Я никогда не стеснялся обратиться к нему с вопросом, порой и глупым. Андрей Николаевич — хотя и был острым на язык, мог легко «отшить» любого — мне прощал все нелепости и подолгу рассказывал о тонкостях нашей профессии. Когда он «заводился», то мог говорить с вечера до утра...

Гальперин и Тиссэ за ручку вывели меня в кино, от них я узнал профессию. Уникальную возможность познать наше дело с производственной стороны судьба подарила мне в лице Москвина. До сих пор мои мастера остаются для меня целительным источником, из которого я не перестаю пить. Их уроки на всю жизнь для меня незыблемы, как законы.

Однажды, учась во ВГИКе, я сделал самостоятельно курсовую работу — отрывок из «Тараса Бульбы». С актерами. Сам был и режиссером, и оператором. Ее посмотрел М.И.Ромм и предложил мне перейти к нему на курс, где учились Тарковский и Шукшин. «Если бы я хотел быть режиссером, то поступал бы к вам, — сказал я Михаилу Ильичу, — но я люблю свою профессию». Узнать, понять и полюбить ее мне помогли три великолепных человека — Гальперин, Тиссэ и Москвин.

В ПОДГОТОВКЕ МАТЕРИАЛОВ ПОДБОРКИ ПРИНИМАЛИ УЧАСТИЕ
Л. Донец и О. Сидоров

ДЭВИД МАМЕТ

О КИНОРЕЖИССУРЕ

ОТ АВТОРА

В основу этой книги легли мои лекции, прочитанные в Киношколе Колумбийского университета осенью 1987 года.

Я вел класс кинорежиссуры. Сам я к тому времени только что закончил работу над своим вторым фильмом и, подобно пилоту, налетавшему часов двести, представлял для окружающих крайнюю опасность. Я уже, безусловно, преодолел порог неофитства, но еще не достиг достаточного уровня компетентности, чтобы осознать всю бездну своего невежества. Говорю об этом, чтобы предупредить читателя: книга написана человеком с весьма скудным опытом.

В свое оправдание добавлю: мои лекции, как и данная книга, основываются не столько на режиссерском опыте, сколько на достаточно обширном опыте написания сценариев.

Мой опыт режиссера и сценариста сводится к следующей максиме: вещь получается тем удачнее, чем больше удается автору в ней урезать.

Хороший писатель только поспособствует успеху, если научится сокращать, убирать все декоративное, описательно-повествовательное и особенно (подчеркиваю!) глубоко прочувствованное и значительное. Что же тогда останется? Останется история. А что такое история? История — это тщательно отобранная цепь событий, происходящих с героем, преследующим свою цель. Или, как утверждал Аристотель, то, что случается с персонажем, а не с автором.

Не надо уметь видеть, чтобы сочинить такую историю. Надо уметь думать. Сценарное дело зиждется на логике. Хорошо сделанный сценарий должен содержать в себе ответы на следующие вопросы. Чего хочет персонаж? Что мешает ему добиться своего? Что произойдет, если он не добьется своей цели? Ответы на эти вопросы образуют логическую структуру, контур, на котором выстроится вся драма.

Режиссер, в моем понимании, — дионисийская ипостась сценариста, и ему надлежит завершить авторскую работу так, чтобы не осталось никаких следов крови и пота.

Это самая радостная часть в создании фильма, и мне было радостно учить ей студентов. Как и писать эту книгу.

РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

Режиссеру следует решить две основные задачи: где установить кинокамеру и какие инструкции дать актерам? Третий вопрос — каков смысл эпизода, о чем он? Большинство американских режиссеров подходят к решению просто, следуя за движениями актеров, как будто бы фильм всего-навсего регистрация их действий.

Есть, однако, другой способ снимать кино, восходящий к представлениям Эйзенштейна о том, как это следует делать. В этом случае камера не кружит вокруг актера, но снимает последовательность кадров, которые при их сопряжении создают контраст, являющийся в восприятии зрителей движителем сюжета. Это единственное, что я знаю об искусстве кинорежиссуры наверняка.

История рассказывается с помощью монтажа. В противном случае мы получаем не драматическое действо, а лишь повествование.

Кинематограф значительно ближе к простому изложению историй, чем театр. Прислушайтесь к тому, как рассказывают друг другу всякие случаи обыкновенные люди. Вы убедитесь, что они делают это по-киношному. Перескакивают с одного на другое так, что история движется соположением образов, иначе говоря — монтажом.

Мельчайшая единица — кадр. Самая крупная — фильм. Единица, составляющая самую большую заботу режиссера, — эпизод.

Именно соположение кадров двигает вперед фильм. Совокупность кадров составляет эпизод. Эпизод, с формальной точки зрения, есть эссе. Как бы маленький фильмик. Можно еще сказать — документальный фильм.

Документальное кино строится на несвязанных, в сущности, материалах — они тасуются с целью внушить зрителю идею, которую желает передать автор. Протагонист здесь отсутствует. Скажем, берется кадр с птичками, вспархивающими с ветки. Потом — кадр с оленем, поднимающим голову. Они никак не связаны между собой, но у зрителя возникает ощущение опасности. Вот пример хорошей режиссуры.

Всем нам следует стремиться быть хорошими документалистами. Это дает прекрасную возможность — снять все, что может потребоваться для будущего фильма. Потом в монтажной иной раз возникает мысль: жаль, что у меня нет такого-то или такого-то кадра... За чем же дело стало? Выйди на улицу и досними. А еще лучше, если все продумаешь заранее — все, что потребуется в дальнейшем.

Почти никто у нас не умеет писать сценарии. Чуть ли не каждый сценарий содержит материал, который невозможно перенести на экран. «Ник, молодой человек лет тридцати со вкусом к необычному» — это же невозможно снять. Или: «Джоди, хрупкая хипарька, просидевшая на скамье тридцать часов» — а это как прикажете передать? Только через повествование — либо визуальное, либо словесное. Визуально: Джоди смотрит на часы. Затемнение. Прошло тридцать часов. Словесно: «Для такой хипарьки, как я, просидеть на скамейке тридцать часов подряд — хуже тюрьмы». То, что нельзя передать без специальных пояснений, совершенно безболезненно может быть выброшено из фильма. Публике нужна не информация, а драма.

Подавляющее число сценариев пишется для студийных администраторов. Но ни один из них не умеет читать сценарии. Чтобы читать сценарий и видеть в нем кино, необходимо иметь или специальное образование, или особого рода наивность, непосредственность — то, чего у чиновников на студиях днем с огнем не сыщешь.

Работа режиссера заключается в том, чтобы сделать выжимку из сценария. Работа на съемочной площадке — ерунда. На площадке надо просто держать ушки на макушке, следить за тем, как выполняется намеченный тобою ранее план, помогать раскрепоститься актерам и не забывать о чувстве юмора. Сама же режиссура осуществляется в процессе «отжима» сценария. План — вот что главное в работе над фильмом.

Я плохо знаком с деятельностью киношкол. Подозреваю, что это вполне бесполезные заведения, потому что мой опыт сотрудничества с драматическими школами убедил меня в их полной никчемности. Там учат тому, что легко освоить в жизни, и боятся оскорбить чувства студентов, обучая элементарным навыкам лицедейства. Предполагаю, что в киношколах обучение строится на тех же принципах. А учить надо технике соположения образов в цепочку, благодаря которой в сознании зрителей рождается связная история.

Ручная камера «Стедикам», подобно многим другим техническим чудесам, нанесла

Фрагменты. Публикуется по: M a m m e t David. On Directing Film. London, Penguin Books, 1990.

американскому кино немалый вред — с ней слишком легко следовать за персонажем на площадке. С ней можно не задумываться о кадре, о том, где поставить камеру, какой угол съемки выбрать. Все можно снять одним махом. Но если вам доставляет удовольствие такого рода съемка, то на следующий день в монтажной вам предстоит испытать горькое разочарование.

Задачей техники является освобождение подсознательного. В этом и состоит творчество. Иначе здравый смысл ляжет на вас тяжелыми веригами. Он будет предлагать вам лежащие на поверхности, шаблонные решения, потому что они успели доказать свою эффективность.

Фильм воздействует так же, как механизм сновидения. Образы сновидения бесконечно разнообразны и увлекательны. И по большей своей части независимы друг от друга. Лишь их соположение придает силу сновидению. Страшное и прекрасное во сне создается за счет связи прежде разрозненных фрагментов жизни. Хотя на первый взгляд их соположение кажется бессмысленным, при достаточно пристальном анализе выявляется некая организация вещей в определенный порядок и, соответственно, глубокий смысл. Разве не так?

То же самое и с кино. Хороший фильм представляет собой такое же свободное развитие событий, какое бывает во сне. Я предложил бы всем почитать труды по психоанализу, которые содержат в себе массу информации о кино.

Резюмируя, можно сказать, что фильм — это последовательность сновидений. Критерий оценки фильма — насколько хорошо рассказана в нем история.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Заканчивая свой второй фильм, я понял важную вещь. После «отжима» сценария и до начала съемок есть период, который называется «препродакшн». Тут вам, к примеру, приходит в голову, что для ориентировки зрителя в одном из эпизодов нужно заказать художественному отделу табличку «гараж». Работая над двумя своими фильмами, я накопил целую коллекцию таких опознавательных знаков. Никто и никогда не видит их в готовых картинах. Еще одно бесполезное усилие — кольцовка, введение в уже отснятый фильм отдельного диалога, который, якобы, должен прояснить зрителю ситуацию. Звуковую добавку врезают персонажу, когда он отворачивается от зрителя. И, как правило, звуковая добавка либо летит в корзину, либо никак не срабатывает. Потому что единственное, что хочет знать зритель, — какова цель героя. Иначе говоря, в чем суть данного эпизода. Ему ни к чему разглядывать таблички, ему важно только самое интересное, а самое интересное — что же будет дальше? Тормозить зрителя, принуждая рассматривать таблички, прислушиваться к деталям диалога, нечестно. Когда вы рассказываете историю, зритель следует за вами, соучаствуя в ней и сознательно, и бессознательно. И ему не требуется никакого дополнительного толчка с вашей стороны — ни в виде визуального излишества (таблички), ни в виде словесной подсказки.

Если же нам неинтересно, что будет дальше, то есть если фильм неправильно спланирован, мы станем бессознательно пытаться создать некую свою версию истории, подобно тому, как бессознательно мы пытаемся выявить причинно-следственную связь происходящих вокруг нас событий, а та история, которую нам рассказывают с экрана, делается неинтересной. Мы теряем зрительское внимание.

Структура любой драматической формы должна быть силлогична: если А, то Б. Парень решил свою проблему в публичном доме. Парень потерял все деньги на бегах. Разлученные воссоединились. Плохой король умер. Почему мы понимаем, что когда она и он целуются, история завершилась? Потому что это история о том, как парень добивался девушки. Решение задачи, поставленной в начале фильма, означает ее конец. То же самое — в рамках эпизода.

Веками люди пытались использовать драматическое искусство для того, чтобы изменить жизнь, воздействовать на умы, воспитывать, самовыражаться. Все напрасно. Было бы, наверно, неплохо, если бы такие вещи удавались, но не получается. Единственное, для чего годится драматическая форма, так это для того, чтобы рассказывать истории.

ЧТО ГОВОРИТЬ АКТЕРАМ И ГДЕ СТАВИТЬ КИНОКАМЕРУ

Я встречал режиссеров, делавших до шестидесяти дублей одного кадра. Однако любой режиссер знает, что после третьего или четвертого дубля он уже не помнит первый. А после десятого вообще забываешь, зачем ты тут тор-

чишь. После двенадцатого неспособен вспомнить, когда родился. Зачем же переводить такую уйму пленки? Это делается в тех случаях, когда люди не знают, чего хотят. И желают себя обезопасить. Когда знаешь, что делаешь, просто снимаешь — и все. Предположим, мы ставим фильм о том, как парень получил от ворот поворот. Как в этом случае наставлять актера?

Точно так же, как оператора. Актер должен смотреть в глазок камеры, откуда он должен получить отказ. И выполнить единственную задачу — прийти раньше времени. Подойти к двери, тронуть ручку, убедиться, что она закрыта, и сесть на стул. Вот все, что ты должен ему сказать. Ничего более.

Так же, как не связаны между собой отдельные кадры будущего фильма, должны быть не связаны фрагменты игры. Игра должна быть сведена к выполнению простых физических действий. Подойти к двери, попробовать открыть, отойти и сесть. Не надо мерить шагами прихожую. Это лишнее. Самое лучшее, чему можно научить актера, — делать физические движения, обозначенные в сценарии, и ни в коем случае не «помогать двигать сюжет». Чем больше актер будет пытаться углубить значение эпизода, тем хуже для фильма. Всяк должен знать свое место. В этом, между прочим, секрет обаяния старых фильмов и тогдашних звезд. Они были чертовски просты и незатейливы. «Что мне делать в этой сцене?» — спрашивали они. — «Пройти через прихожую». — «Как?» — «Быстрым шагом. Или медленно. Решительно». Обратите внимание на эти лаконичные команды, они свидетельствуют о мастерстве режиссера.

Актеры обожают задавать массу вопросов. Что мне здесь делать? Каковы мотивации моих действий? Где я прежде был и откуда пришел? Ответ на все это один: не имеет значения. Потому что эти сведения нельзя вместить в кадр. Чем лучше актер, тем проще и точнее он выполнит ваши точные и простые команды.

Многие актеры пытаются вовсю задействовать свой интеллект, чтобы способствовать раскрытию замысла фильма. Но это не их задача. Их задача заключается в том, чтобы шаг за шагом и как можно проще исполнять команды, которые отдает режиссер.

Цель репетиции — в том, чтобы актер в точности усвоил последовательность команд. Не надо ничего переживать, не надо ничего раскрывать, надо делать то, за что тебе платят, — то есть представлять и как можно проще.

Режиссер, разбирающийся в теории монтажа, не станет требовать от актера вживаться в состояния персонажа, будь то любовь, ненависть, исступление и все прочее. Эмоции не входят в задачу актера, его дело — быть режиссируемым.

Примерно то же самое можно сказать по поводу диалога. Он ни в коей мере не должен ослаблять напряженность «урезанного» сценария, разбавляя его лишними словесами. Не должен он и нести информацию о характерах. Люди разговаривают только затем, чтобы достичь какой-то цели. Вот разница между плохим и хорошим фильмом: в плохом персонаж говорит: «Привет, Джек, я пришел к тебе сегодня вечером, потому что мне нужны деньги, которые ты у меня занял», а в хорошем он скажет: «Где ты вчера шлялся весь вечер?»

Не надо стараться передать с помощью слов больше, чем с помощью изображения и актерской игры. Чем меньше у вас в фильме говорят, тем сильнее у зрителя желание узнать, что же случится дальше. Вообще говоря, идеальное кино в словах не нуждается. Так что стремитесь, по возможности, к немому кино. Иначе вам угрожает то, что случилось с американским кино в целом: после изобретения звука оно постоянно и неуклонно ухудшается.

Есть режиссеры-асы в смысле визуального мышления. Я к их числу не отношусь. Поэтому на вопрос, где ставить камеру, я отвечу незатейливо, как кинодраматург: там, где она поймает в объектив кадр, необходимый для того, чтобы на шажок продвинуть историю вперед. При этом надо стараться быть простым, даже глуповатым и не замахиваться на сокрушение основ, в которых не силен. Допустим, мне надо снять, как парень проходит через прихожую. Я должен где-то поставить камеру. Чем одно место лучше другого? Не знаю. Раз так, положусь на интуицию и установлю ее на свой страх и риск.

Чтобы снять автоаварию, вовсе не требуется ставить актера посреди мостовой и наезжать на него с одной стороны автомобилем, а с другой — камерой. Для этого надо снять пешехода, переходящего улицу, другого, который вдруг оборачивается, водителя, резко вскидывающего голову, ногу на педали тормоза, ноги, неестественно торчащие из-под колес автомобиля, потом все это смонтировать, и зрители поймут: произошел несчастный случай.

Хамфри Богарт рассказывал, как снималась сцена из «Касабланки», когда к нему подходил кто-то и говорил: «Ребята хотят сыграть «Мар-

сельезу», но ведь тут немцев полно, как же можно «Марсельезу» играть», а он в ответ только кивал головой в сторону оркестра, и тот начинал играть. Богарта спрашивали, как ему удалось так замечательно провести этот эпизод. «Майкл Кёртиц, режиссер, велел мне стать на галерее и по команде «мотор» просто кивнуть головой. Вот и все». И это великая игра. Почему? А потому что: что еще он мог сделать? Его попросили кивнуть, он кивнул. И зрители были потрясены его необыкновенной сдержанностью в такой сложной, накаленной ситуации. Здесь заложена тайна актерской игры: самые ударные вещи следует делать как можно проще. Современное кино и драма вообще имеют тенденцию к обратному — к преувеличенным, подчеркнутым, избыточным эмоциям, а хороший актер работает как бы бесстрастно. И благодаря этому зрители «схватывают замысел», точно так же как из соположения разрозненных кадров извлекают третий смысл, который создает в их головах упорядоченную картину.

Когда вы это постигнете, смело беритесь делать кино. У вас будет человек, который умеет кадрировать, или же вы сами этому научитесь, у вас будет специалист, умеющий ставить свет, или, опять же, вы научитесь делать это сами. Тут ничего непостижимого нет. Кто-то будет выполнять те или иные задачи лучше, кто-то хуже. И только очень-очень узкий круг людей сумеет претворить техническое умение в волшебное искусство. Режиссура — технический навык. Начинайте с обработки сценария.

«СВИНЬЯ»

Выяснив, что для вас в фильме самое существенное, вы будете знать, как монтировать.

С чего вообще начинается история? Почему царю Эдипу вдруг понадобилось выяснить, кто его родители? На самом деле ему вовсе не нужно было это узнавать. Ему надо было избавить Фивы от мора. Оказалось, что причина беды — он сам. Остальное выяснилось в результате его путешествия. История Эдипа, согласно Аристотелю, — модель трагедии вообще.

У Дамбо слишком большие уши. В этом его проблема. Над ним потешаются. Ему хочется избавиться от этих ужасных ушей. По пути избавления он встречает массу друзей, которые приходят ему на помощь. Такова схема классического мифа. Дамбо учится летать. У него, оказывается, множество талантов, о которых он не подозревал. Происходит процесс самопознания. Он не лучше других, но он другой, и надо быть самим собой. Когда Дамбо это понимает, история заканчивается. Проблема больших ушей решена, уши не становятся короче, но персонаж находит сам себя.

«Дамбо» — пример идеального кино. Вообще для тех, кто хочет снимать кино, гораздо полезнее смотреть мультфильмы, чем игровое кино.

Старые аниматоры хорошо понимали суть монтажа и могли им пользоваться как угодно свободно, не боясь затрат: у них не было проблем со звездами или дорогостоящим реквизитом. Все строилось на воображении. Поэтому, глядя мультфильмы, можно научиться строить кадр, рассказывать историю в образах и монтировать.

С чего начинается история? Это крайне важно, ибо, не зная, где завязывается история, мы невольно углубляемся в предысторию. История же провоцируется неким конкретным событием: мором в Фивах, большими ушами или смертью Чарлза Фостера Кейна.

То есть сама завязка должна привлечь внимание зрителей. Они присутствуют при ее рождении. Поэтому они захотят узнать, как она станет развиваться в дальнейшем. «Однажды» или «жили-были три сестры» — так начинаются сказки, в таком же духе начинаются анекдоты, и так же должна начинаться история в кино.

Сказка, кстати, — отличный учебный материал для режиссера. Сказки рассказываются с помощью самых простых образов и без всякой их детальной проработки, без попыток изобразить характеры. Это отдается во власть фантазии слушателей.

«Жил некогда крестьянин, который задумал продать свою свинью». Чем должен я закончить эту историю — продажей свиньи или тем, что крестьянин понял, что это невозможно?

Кроме этого я также должен знать, что сохранить в моем рассказе, а что выкинуть. Наверняка надо пожертвовать знакомством крестьянина с юной пастушкой, потому что она не имеет никакого отношения к продаже свиньи. Но не менее важно уяснить, чего еще тут недостает. Логично ли развиваются события, или здесь нет какого-то нужного звена? Итак, давайте выстроим нашу историю про продажу свиньи. С чего она должна начаться?

Студент. Надо показать ферму, на которой будет разворачиваться действие.

Мамет. Тысячи картин начинаются именно так. Но есть ли здесь смысл? Входя в кинозал, когда фильм уже начался, включая телевизор посреди картины, мы совершенно не интересуемся тем, где происходит действие, нам интересно, в чем тут дело.

Студент. Надо объяснить причину, почему крестьянин пожелал продать свинью.

Мамет. Ответ на этот вопрос приведет к довольно необычной завязке. Завязке, которая сразу отличит именно этот фильм от других. Теперь вместо «жил некогда крестьянин, который задумал продать свинью» мы поставим в сценарии следующее: «Жил некогда крестьянин, которому пришлось продавать свою свинью». Незначительная разница, казалось бы, в формулировках обозначит совершенно разное направление действия. Очень важно быть точным в словах.

Студент. Теперь — общий план свиней на пастбище, проход фермера, и следующий кадр — он прибивает табличку «Продается».

Мамет. К свинье прибивает?

Студент. К столбу.

Мамет. Надо всегда помнить, что зрители не глупее нас. Пожалуй, даже умнее. Табличка на столбе — слишком простое решение. Иногда это неплохо, но в данном случае можно сделать нечто посложнее. Мало сказать, что именно делает персонаж в данном кадре, лучше объяснить, каково значение этой мизансцены. Что значит для данного человека продать свинью? Возможно, он попал в переделку, может быть, ему приходится расстаться с отчим домом...

Студент. Он должен выполнить свой долг.

Второй студент. У него развелось слишком большое стадо.

Мамет. Все правильно, но вы мыслите слишком абстрактно. Дело ведь не в свиньях, правда? Дело в том, что они значат для этого человека. То есть надо переносить на экран не поверхностный слой вещей, а суть дела. Нам важно, что́ продажа свиньи значит именно для этой истории.

Чем глубже вы вдумаетесь в ситуацию, тем проще вам будет подыскать образное решение. Гораздо проще найти специфический образ для изображения «человека, попавшего в беду», чем для иллюстрации положения «некогда крестьянину пришлось продать свинью». Подлинное режиссерское искусство состоит в том, чтобы вообще обходиться без экспозиции и таким образом сразу вовлекать аудиторию в суть событий. Итак, что заставляет крестьянина именно в данный момент расстаться со свиньей?

Студент. Он получил бумагу из банка.

Мамет. Давайте обойдемся без этого примитивного хода.

Студент. Покажем кладбище, фермер стоит у свежей могилы, в следующем кадре — пустой дом, и никаких признаков еды.

Мамет. Если зритель увидит, что на кухне пусто, он удивится, почему бы хозяину не заколоть поросенка? А как вам такое решение: ребенок в лохмотьях играет во дворе, вдруг через ограду впрыгивает свинья и кидается на ребенка. А в следующем кадре крестьянин тащит по дороге свинью.

Но здесь есть один тонкий момент. Можно ли показать, что свинья покалечила ребенка? Лучше не надо, потому что в таких случаях зрители думают либо: «Ой, это все понарошку», либо наоборот: «Ой, неужели и вправду ребенка покалечили?» То и другое одинаково плохо, потому что отвлекают внимание непосредственно от самой истории. Поэтому мы не станем показывать, как свинья набрасывается на малыша, а покажем его мать, которая из окна кухни видит, что происходит, хватает метлу и выскакивает во двор. А потом уже ее муж выволакивает свинью из свинарника.

Студент. Но он мог бы просто пристрелить эту свинью. Может, все-таки показать пустые кухонные полки, чтобы стало ясно, почему он все же решил ее продать?

Мамет. Если вы теперь захотите показать, что семья на краю нищеты, сдвинется фокус повествования. Смысл раздвоится между двумя темами — нужда в деньгах и опасность для ребенка. Две причины для продажи — все равно что ни одной, это все равно что сказать: «Я опоздал на работу, потому что бастовали водители автобусов и у меня заболела тетка».

Итак, мы остановились вот на чем: «некогда одному крестьянину пришлось продать опасную свинью».

Студент. Тогда фильм откроем кадром играющего во дворе ребенка.

Второй студент. Второй кадр — на него смотрит свинья.

Третий студент. Третий — мать выглядывает из окошка.

Мамет. А последний — фермер гонит свинью по дороге. Назовем нашего героя Джоном. На перекрестке Джон встречает зажиточного господина, они заговаривают, и Джон убеждает его купить свинью. И вот, когда сделка почти совершена, случается... что?

Студент. Свинья кусает нового хозяина.

Мамет. Значит, каков будет смысл эпизода?

Студент. Потерянная возможность.

Мамет. Точнее, это будет шаг на пути достижения цели (избавления от опасной свиньи), то есть извлечения выгоды из опасной ситуации. А «потерянная возможность» — лишь результат этого шага. И теперь мы пришли вот к чему: наш фильм о том, как человек спасает свой дом от опасности. Пусть Джон идет дальше по дороге и встречает фермера, который чинит колесо тележки. Мы помним, что он хочет извлечь из своей напасти выгоду. И вот следующий кадр: он достает носовой платок и вытирает свинье рыло.

Студент. Он еще может повязать ей платок на шею.

Мамет. Видите, какая богатая идея с платком. Что будет дальше?

Студент. Может, он поможет фермеру починить тележку. Так он войдет к нему в доверие.

Мамет. Очень может быть. Он даже может помочь ему покатить тележку. И в конце концов фермер лезет в карман, достает деньги.

Студент. Но теперь можно дать крупным планом свинью, которая смотрит точно так же, как в тот момент, когда она кинулась на ребенка.

Мамет. Мужчины мирно беседуют, покупатель кладет товар на свою тележку, и когда он достает деньги из кармана...

Студент. Свинья выпрыгивает. Следующий кадр: крестьянин гонит свинью по дороге.

Мамет. Великолепно. Теперь наша история вот о чем: «Жил некогда крестьянин, который всеми способами пытался продать свинью».

Куда он теперь направляется? Здесь важно не повториться. Драматическая форма не терпит циркулярности, то есть повторения одного и того же — пусть и в разных обличьях. Это свойственно эпосу и биографии, причем и то и другое с большим трудом и малым успехом переводится в драматическую форму.

Студент. Скотобойня.

Мамет. Хорошо. Но прежде надо еще покрутить историю. Джон уже достаточно долго путешествовал...

Студент. И наступила ночь.

Мамет. Чернильная темнота, тьма египетская. И Джон вступил в город, чтобы попасть на скотобойню.

Студент. А если она закрыта?

Мамет. Правильно. В чем здесь драматизм?

Студент. Это был последний шанс избавиться от свиньи.

Мамет. Назовем этот эпизод: «Конец утомительных поисков». Главное не в том, что Джон потерял последнюю надежду, а в том, что это конец истории. Но нам еще нужно набрать метраж. Почему Джон так поздно явился к воротам скотобойни? Потому что шел пешком. Он не смог ехать на машине, потому что свинья укусила водителя. Так что и ночь внесла свою лепту в построение нашей истории.

«Конец поисков» — это не конец истории, а название эпизода. Каждая история хороша неожиданными поворотами. Царь Эдип хотел побороть чуму. Выясняется: мор наслан потому, что некто убил его отца и что этот некто — он сам.

Студент. Джон садится и начинает ждать.

Мамет. Потом привязывает свинью к забору, а сам отправляется в бар. Туда же заходит давешний фермер и начинает задираться. Кадр: свинья обрывает веревку, мчится в бар и спасает хозяина.

Этот смешной финал фильма подготовлен двумя существенными элементами строения произведения, о которых говорит Аристотель, — неожиданностью и неизбежностью. Правда, рассуждая не о драме, а о трагедии, Аристотель использует другие слова — страх и жалость. Жалость мы испытываем к персонажу, попавшему в переделку, страх возникает потому, что, отождествляя себя с ним, мы понимаем: нечто в том же духе может приключиться и с нами.

Сама же идентификация возникает потому, что писатель излагает голую историю без всяких украшательств. Гораздо легче влезть в шкуру героя, преследующего свою цель, чем отождествить себя с персонажем. Владение искусством каратэ, свист, которым он подзывает к себе свинью, коллекционирование старинных автомобилей и прочие чудачества, которыми можно было бы наградить героя, — все эти особенные черты только отделили бы нас от него.

Не хочет ли кто-нибудь предложить другой финал?

Студент. Может быть, свинья еще на кого-нибудь кинется?

Мамет. Ледбелли[1], объясняя тайны воздей-

[1] Ледбелли (настоящее имя — Huddie Zedbetter, 1888 — 1949) — американский музыкант, автор и исполнитель блюза.

ствия блюза, говорит, что если в нем поется про нож, то в первом куплете можно сказать про то, что он режет хлеб, во втором — что его лезвием можно бриться, ну, а в третьем им убивают неверную подружку. В кино тоже не следует использовать в одном кадре нож, режущий хлеб, чтобы затем дать эпизод, где им режут сыр.

Не забывайте, что цель Джона — избавиться от опасности. И наша задача не в том, чтобы сотворить хаос, а в том, чтобы внести порядок в течение дел, которые вдруг вышли из-под контроля. Не нужно специально думать о том, как сделать картину поинтереснее. Думать надо только о том, чтобы избавиться от свиньи.

Итак, мы у дверей закрытой на ночь скотобойни.

Студент. А потом наступает рассвет, и Джон входит в ворота скотобойни, где он наконец продаст свою свинью.

Мамет. И фильму — конец.

Можно придумать другой вариант. Рассвело. Звукооператоры терзают вас на предмет озвучания сцены пением птиц. Бог с ними. Открываются ворота скотобойни, оттуда выходит парень и уводит свинью в загон. Тут просыпается наш герой, спохватывается, что свиньи нет, бежит к хозяину бойни, а тот разводит руками: где, мол, прикажешь искать твою свинку? Завязывается драка. Сцена перебивается монтажной вклейкой с уже известным нам кадром свиньи перед атакой на младенца. Мы узнаем ее по платочку на шее.

Следующий кадр: Джон ведет по дороге все ту же свинью. Крупный план: Джон останавливается, оборачивается. Следующий кадр: свинья смотрит назад. Джон идет в том направлении, куда она глядит. Кадр: Джон выкладывает деньги хозяину бойни. Кадр: кабанчик смотрит в объектив сквозь решетки загончика. Туда заходит хозяин и осторожно выводит его.

Последний эпизод. Джон гонит по дороге двух свиней. Знакомый нам двор его фермы. Свиньи целуются. Затемнение. Кадр: свинья с кучей поросят. На шее у свиньи известный нам платочек.

Итак, задача решена: Джон избавился не от свиньи, а от опасности. Вот о чем должен повествовать режиссер — о настойчивости в достижении цели, осуществляемой во враждебном мире.

Перевод с английского
Н.Цыркун

АКТЕРЫ

Актерская личность придает роли завершенность.
Анджей Вайда

Я всего лишь часть их самих, дополняющая часть.
Ингмар Бергман

Чтобы добиться от актера создания задуманного образа, режиссер вынужден вступать с ним в борьбу и в конечном счете подчинить его своей воле. У меня нет желания растрачивать силы на такого рода битвы, и я приглашаю только случайных исполнителей.
Роберто Росселлини

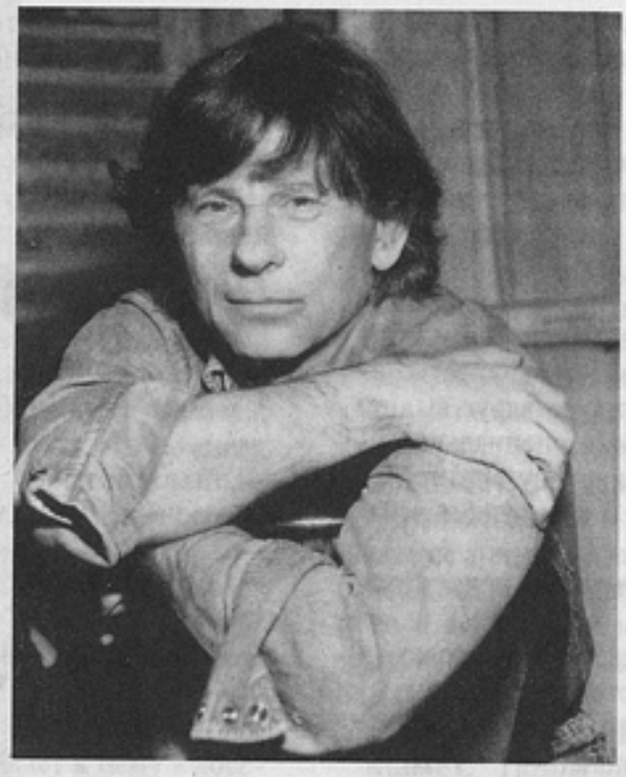
Я впервые на роли стариков пригласил старых мужчин и старых женщин. Сегодня это общепринято, но тогда[3] это выглядело разрывом с традицией.
Карл Теодор Дрейер

Актер дает мне столько же, сколько я ему. Даже, наверное, больше.
Жан Ренуар

Я готов дать абсолютную свободу актеру, если перед началом работы он продемонстрирует полную зависимость от замысла.
Андрей Тарковский

Авторская подборка подготовлена
Алексеем Королевым
на основе монографий, журнальных публикаций и устных выступлений ведущих режиссеров мирового кинематографа

[3] В 1918 году. — *Прим. ред.*



РОМАН ПОЛАНСКИЙ

РОМАН

ГЛАВА 10

Лодзь настолько неинтересна, что эйфория по поводу принятия в Киношколу, сменилась сомнением — а смогу ли я протянуть в этом городе пять лет?

Лодзь строилась в основном во время промышленной революции и была распланирована кварталами, как Нью-Йорк. Улицы пересекались под прямым углом. Единственной приличной улицей была улица Петрковка, где располагались «Гранд-отель» и несколько универмагов. В любом другом городе эта улица называлась бы в честь «великого благодетеля» проспектом Сталина. Так было повсеместно. Но не в Лодзи. В этом не было заслуги отцов города, просто переименовать следовало главную улицу, а главной улицей здесь считался какой-то глухой переулок, и директиву исполнили буквально.

Киношкола была замечательна во многих отношениях. Несмотря на недостаток ресурсов, она была щедро оборудована и укомплектована отличным педагогическим коллективом. Число преподавателей и персонала даже

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6, 7.

превышало число студентов. В здании располагались два просмотровых зала, фотолаборатория, монтажные, помещения для звукозаписи, библиотека, лекционные залы, столовая и даже бар, который находился внизу широкой главной лестницы и был эпицентром школы. Здесь, пробиваясь к стойке за выпивкой или устроившись на ступенях, как птицы в вольере, мы собирались на переменах и спорили, потягивали пиво, дрались, а то и соревновались, кто сможет спрыгнуть с самой высокой ступеньки и не сломать ногу.

Студентам школы старались дать возможность набраться практического опыта и их посылали работать ассистентами монтажеров или лаборантами на студию «Фильм Польски». За пять лет учебы будущим режиссерам предстояло поставить две одноминутные немые ленты, десяти- или пятнадцатиминутный документальный фильм, такой же продолжительности художественный и, наконец, дипломный фильм, который мог быть еще длиннее. Студентам-операторам для практических занятий выдавалось некоторое количество кинопленки, а студентам-режиссерам не составляло труда уговорить их превратить упражнение в нечто более художественное. Старшекурсники часто работали ассистентами режиссеров на настоящих съемках, да и на площадке самой школы всегда работал кто-нибудь из профессионалов.

Старшекурсники работали над фильмом под названием «Конец ночи». Он состоял из трех эпизодов, и в том, как там глазами трех разных свидетелей описывался случай хулиганства, явственно чувствовалось влияние «Расёмона». В нем снимались Адам Фьют и Збигнев Цибульский, и я был вдвойне счастлив, когда мне предложили не только роль, но и работу ассистента режиссера.

В школе царил либерализм. Посещаемость не проверялась, студентам даже необязательно было все время оставаться в Лодзи. Только в конце семестра надо было сдавать экзамены.

[...] Даже в тяжелые сталинские времена мы имели возможность смотреть ленты, недоступные простым зрителям. Для этого достаточно было запроса, подписанного тремя преподавателями. Если фильма не оказывалось в Лодзи, его привозили из Варшавы. Для проката покупалось мало зарубежных картин, зато большое их количество поступало на студию «Фильм Польски» для ознакомления и оценки. Эти фильмы тоже демонстрировались нашей привилегированной общине.

Нас потряс «Гражданин Кейн». Это был новый киноязык. «Расёмон» Куросавы притягивал меня так же, как «Гражданин Кейн», но по другим причинам. Идея относительности правды, увиденной глазами нескольких персонажей, была будто специально предназначена для кино. Никакими другими средствами так хорошо ее выразить было бы нельзя.

Мне очень хотелось самому снять фильм, и, на счастье, студенту-оператору (звали его Кола Тодорофф) дали задание снять учебную картину в цвете. Мы отправились в Краков за свой счет. Вот там-то я и стал режиссером своего первого фильма.

Тодорофф и я продумали всю техническую сторону — раскадровку, расписание натурных съемок на блошином рынке и на улицах Кракова. Я заручился поддержкой Адама Фьюта, который учился на втором курсе.

Я был не только режиссером, но и актером, продюсером, костюмером, гримером. Фильм, который я назвал «Велосипед», рассказывал о том, как я едва избежал смерти в подземном бункере Кракова. Заимствованный у Ванды лак для ногтей прекрасно заменял кровь.

Ночь накануне съемок я провел почти без сна. Но волнения мои были приятными. Я четко представлял себе каждый дубль. Хотя все время казалось, что вот-вот произойдет сбой, например, не приедет заказанный нами для съемок с движения автомобиль, или полиция не разрешит снимать на блошином рынке, или Кола выберет неправильную выдержку и мы вернемся в Краков с испорченной пленкой. Едва мы начали работать, как волнение словно рукой сняло. Мы решили снимать рано утром, когда на улицах пустынно. Тут выяснилось, что хотя на глаз света хватало, по экспонометру его было явно недостаточно. Значит, снимать на рассвете невозможно. Кроме того, обнаружилось, насколько неповоротлива даже такая маленькая съемочная группа, когда надо снимать на местности. Установка камеры в разных точках съемки занимала намного больше времени, чем я планировал.

В конце концов вся наша работа закончилась ничем. «Велосипед» проявляли в лаборатории студии «Фильма Польски» в Варшаве, и случайно нашу пленку отправили в Советский Союз вместе с документальными кадрами проходившего в Варшаве молодежного фестиваля. Больше мы ее не видели. Оставшиеся же у нас кадры отличались прекрасным цветом, незаурядным операторским мастерством, не

говоря уж о великолепной игре Адама Фьюта в роли Дзюбы. Я чуть не плакал из-за того, что не удалось закончить фильм, который мог бы стать значительным достижением для студента-первокурсника.

[...] На втором курсе мне было даже интереснее, чем на первом. Я уже почти как профессионал работал с кинокамерой. Мой первый сделанный в школе одноминутный фильм назывался «Убийство». В нем человек, у которого видно лишь нижнюю половину туловища, пробирается в спальню, закалывает ножом спящую фигуру и, крадучись, выходит назад. Тему для второго двухминутного короткометражного фильма «Улыбка» дал мне преподаватель. В нем представал человек, который сладострастно следит сквозь оконце в ванной, как вытирается обнаженная девушка. Когда его чуть не застают на месте преступления, он отходит от окна. Снова подкравшись и заглянув в ванную, он видит лишь, как какой-то уродливый человек чистит зубы. Заметив отражение в зеркале, тот оборачивается и оскаливается в улыбке.

Мы занимались не только практикой, но и теорией. Большая часть наших дебатов на лестнице была посвящена вопросам формы и содержания. И в школе, и за ее пределами мы до бесконечности обсуждали эту тему и неизбежно от проблем эстетики переходили к политике.

Относительную значимость формы и содержания я осознал совершенно неожиданно. Однажды Цибульский пришел ко мне в комнату с полным портфелем пленок и попросил раздобыть 16-*мм* проектор. В школе такого не оказалось — там использовалось только профессиональное 35-*мм* оборудование, — но мне все же удалось его найти. Мы задернули занавески, повесили простыню на стену и стали смотреть.

Это были старые поцарапанные немые порнографические фильмы времен войны, почти наверняка немецкого происхождения. Цибульский нашел их в Гданьске. Все порнографические клише были на месте — мужчина, подглядывающий в замочную скважину, как мастурбирует девушка, уродливый развратник, занимающийся сексом в носках и подтяжках, парочка, которую застают «в процессе», любовник в кладовке, наблюдающий за мужем подружки. Сняты они были неумело, с плохим освещением, не в фокусе, но мы смотрели как зачарованные. Хоть и жалкие, они нас возбуждали. Более того, они доказывали, что содержание важнее формы! (Хотя этот аргумент я и не решался приводить в наших разговорах.)

Лишь один предмет программы наполнял меня ужасом. Каждую среду у нас была военная подготовка. Я терпеть не мог среды не только потому, что ненавидел все военное, но и потому, что это была потеря времени. Меня раздражало пропаганда против Запада. Если бы разразилась война между советским и западным блоками, я желал бы победы Западу.

Был у нас один студент — Чарнецкий, который стремился быть со всеми в хороших отношениях. Мы не сразу догадались, что он стукач. Выяснилось это однажды вечером, когда мы подпоили учившегося у нас корейца: был день рождения Кима, и мы уговорили его хоть разочек расслабиться. Чарнецкий сам принес выпивку, а на следующее же утро донес на нас. Возможно, он опасался, что кто-нибудь другой сообщит о том, как он надрался. Он настучал на Анджея Костенко с операторского факультета, и того исключили. Узнав правду о Чарнецком, мы стали называть его Предатель. Например, говорили: «Передай соль, Предатель». Судя по тому, сколь безропотно он принимал это прозвище, Чернецкий, возможно, расценивал его чуть ли не как комплимент.

Еще более странной личностью был некто Веслав Аркт. Он был прирожденным оратором и настолько рьяным коммунистом, что некоторые старшекурсники сомневались, в своем ли он уме. Решив сыграть злую шутку, они переделали его радиоприемник так, чтобы можно было вклинивать в передачи собственные объявления. Этим они и занимались дьявольски методично, когда он приникал к приемнику. Один раз, якобы от имени радиостанции «Свободная Европа», они сообщили, что контрреволюционеры в Лодзинской киношколе готовят государственный переворот.

Аркт, который уже подавал явные признаки безумия, совсем сбрендил и начал собственное расследование. После бесплодных попыток взбаламутить преподавателей, он ворвался к Боджевичу и обвинил его в содействии перевороту. Боджевич позвонил в психбольницу и отправил туда Аркта. Два месяца спустя он оттуда сбежал и вернулся к нам как ни в чем не бывало. С удвоенным усердием стал посещать лекции и партийные собрания и снова принялся распоряжаться направо-налево. Угомонился он только после того, как врач из больницы попросил его вернуться, потому что он-де был очень нужен там как организатор.

Даже в больнице Аркт не оставлял политической и общественной работы и основал футбольную команду пациентов.

Хотя «оттепель» 1956 — 1957 годов в Польше еще не наступила, после хрущевских разоблачений климат становился более либеральным. В Киношколе студенты жгли партийные билеты, искали компромат в личных делах. Нас развеселило, что режиссер Анджей Мунк во времена своего студенчества считался «потенциально опасным», «космополитом» и «гурманом». Ответственного за ведение досье произвели в заведующие столовой.

Первые месяцы пребывания у власти Гомулки предвещали перемены к лучшему. Увеличился поток иностранных фильмов, книг, пьес, возросла степень личной свободы. Впервые поляки, имеющие родственников за границей, получили возможность их навестить. Еще со времен войны я переписывался со своей сестрой Аннетт, которая в Париже вышла замуж. Я попросил ее выслать мне приглашение. Это был первый шаг на длинном пути к получению паспорта.

Прошло много месяцев, прежде чем мне выдали этот желанный документ. Я везде носил его с собой, время от времени вынимал из кармана и вертел в руках, как драгоценность. Казалось, даже вонючий клей, на котором держалась обложка, источал запах свободы и приключений. Обладание паспортом давало право обменять аж десять долларов, полагающихся на расходы за границей. Я мог уже приобрести билет до Парижа, но один шустрый приятель предложил мне потратить чуть больше злотых, чтобы лететь через Ниццу и заглянуть, если удастся, на Каннский кинофестиваль.

Перед отъездом я устроил небольшую вечеринку. Утром, понимая, что друзья с интересом следят за мной, я побросал вещи в чемодан и направился к двери. «Пока. Отбываю в Париж», — сказал я.

ГЛАВА 11

Для меня существовал лишь Париж Марселя Карне, Андре Кайата и Жака Беккера, в особенности же Париж Жана Деланнуа из фильма «Не оставив адреса». Для краковской интеллигенции, для студентов Киношколы и всех молодых поляков, разделявших мои взгляды, Париж был сердцем всемирной цивилизации.

В Бурже в зале прибытия я дивился, глядя, как носильщики выгружают мой дешевенький чемодан. Человеку, приехавшему из страны, где любой человек в галстуке и чистой рубашке считался представителем правящей элиты, они казались слишком хорошо одетыми. Мое удивление возросло в автобусе, который вез меня по ярко освещенным, будто покрытым золотом, улицам. Я позволил себе роскошь взять такси. Проезжая мимо Пляс де ла Конкорд, я смотрел на фонтаны и огни, которые завораживали меня, как в детстве елочная мишура.

Аннетт и ее муж уже целый год ждали моего приезда, но из любви к театральным эффектам я не сообщил, когда приеду. И они не ждали меня. Эффект действительно получился грандиозный. Аннетт, ее мужу Мариану и дочурке Эвелин я, наверно, напоминал пришельца из космоса. Хотя мы переписывались и обменивались фотографиями, я не узнал бы Аннетт на улице.

Утром, вооружившись планом города, я пешком отправился от улицы де Шаронн к Сен-Жермен де Пре, где разворачивались основные события фильма «Не оставив адреса». Я приехал из одной из беднейших стран советского блока, где богатые магазины и красивые витрины сохранились лишь в воспоминаниях. Даже улица де Шаронн, располагавшаяся в бедном рабочем квартале Парижа, казалась мне неправдоподобно богатой. Человека, который не помнил почти ничего, кроме бедной послевоенной Польши, больше всего поражало обилие товаров, разнообразие форм и расцветок.

Каждый день я исследовал какую-нибудь часть города, методично обходя музеи и галереи. Аннетт и Мариан сводили меня на пару хороших спектаклей. Они же дали и деньги на метро, и я ездил в Парижскую синематеку, где смотрел то, чего не показывали в Польше. Особенно глубокое впечатление произвели на меня два актера, которых в Польше еще не видели, — Джеймс Дин и Марлон Брандо. Они делали то, чего инстинктивно хотел добиться от исполнителя я сам. Их персонажи казались живыми. В Польше исполнение всегда страдало от условностей, порожденных традиционализмом.

Я ходил на дискотеки, целыми ночами пропадал на студенческих танцах в Сорбонне.

Однажды я увидел Гезу. Она делала какие-то заметки перед картиной Матисса в Музее современного искусства. Даже не знаю, как у меня хватило мужества подойти и обратиться к ней на моем ломаном французском. Из музея мы вышли вместе.

Геза была немкой, блондинкой лет семна-

дцати. В Париж она приехала с группой студентов архитектурного колледжа Гамбурга. Наш молниеносный роман был одним из тех, что возникают между незнакомыми людьми, которые встречаются за границей и не успевают выяснить различия в своих взглядах. Не считая интереса к искусству, нас связывал лишь Париж, к тому же я подозреваю, что наше взаимное увлечение во многом основывалось на языковом недопонимании.

Я спросил Гезу, не хочет ли она провести со мной ночь. Она ответила утвердительно. Я нашел более или менее приличный отель и провел ее наверх, открыл дверь, включил свет и тут же снова погасил. Уж очень непривлекательной была комнатенка. В этот момент Геза шепнула: «У меня это впервые». Потом мягко взяла меня за руку и подвела к кровати.

После этого мы стали неразлучны. Весенний Париж добр к влюбленным. Мы бродили по городу рука об руку, пока наконец наша весенняя идиллия, как все хорошее, не подошла к концу. Я получил вежливое, но очень жесткое послание от нового декана режиссерского факультета Лодзинской киношколы. Суть сводилась к следующему: если я не вернусь немедленно, меня исключат. Каникулы Гезы тоже подходили к концу. На прощание мы пообещали писать друг другу и как-нибудь снова встретиться, но перспектива эта была какой-то весьма туманной.

Теперь перед возвращением в Польшу необходимо было заглянуть на Каннский кинофестиваль, чтобы иметь возможность просто похвалиться, что я там был. В тот год там демонстрировался фильм Вайды «Канал», и режиссер приехал в составе польской делегации. В службе информации мне сказали, что поляки остановились в отеле «Мартинес». Когда я, наконец, нашел отель, то подумал, не побродить ли мне по фойе, пока не покажется Вайда, а потом изобразить случайную встречу. Но времени было мало. Я позвонил ему в номер.

— Анджей, как дела? — сказал я.

Пауза.

— Кто это?

— Это я, Ромек.

Вайда пригласил меня на обед и на один из фестивальных просмотров.

[...] Автобус в аэропорт опаздывал, надо было брать такси. Рядом стояли пожилой француз с копной седых волос и молодая женщина. Мы договорились ехать вместе. Он представился: «Абель Ганс. А это — мой ассистент, Нелли Каплан».

Я-то думал, что Ганс давно умер. В Киношколе наизусть знали его работы, равно как и работы Рене Клера и Жана Виго. Я засмущался и ответил: «Поланский, студент Лодзинской киношколы». Больше мы почти ни словом не обмолвились, заплатили каждый свою долю и пошли в разные стороны.

В Лодзи я был героем дня — студентом из Парижа. Каждому хотелось услышать о машинах, девочках и фильмах — именно в такой последовательности. Друзьям приходилось до бесконечности смотреть, как я изображаю Джеймса Дина и Марлона Брандо и пересказываю в лицах фильмы, которые посмотрел. Однако не только друзьям хотелось узнать о моем пребывании в Париже. Меня навестил сотрудник УБ в штатском и потребовал отчета. Уговаривали ли меня остаться в Париже? Вступали ли со мной в контакт деятели эмигрантского издания «Культура»? Нет, не вступали, но я решил, что если мне еще доведется оказаться в Париже, я свяжусь с ними. Похоже, эти люди думали то же самое.

[...] Одним из моих друзей был Куба Гольдберг, выпускник Киношколы. Остроумный, шикарно одетый, низкорослый, с преждевременно покрывшимся морщинами лицом, он привлек к себе внимание Анджея Мунка и был назначен его личным ассистентом. Мунк, тоже выпускник Киношколы, был не только самым талантливым из польских режиссеров того времени, но и самой очаровательной, забавной и загадочной личностью в истории польского кино. Он жил в Варшаве, а в Лодзь приезжал преподавать. Ему нравилось общение со студентами, и некоторым из нас повезло — мы подружились. Когда я приезжал в Варшаву, то часто останавливался у него, но преподаватель он был строгий. Когда же, спрашивал он, я, наконец, представлю ему документальный фильм, который обязаны были ставить студенты третьего курса? Я предложил несколько проектов, но он все их отверг, потому что это были скорее художественные, нежели документальные ленты. Наконец, я предложил организовать студенческие танцы и сделать их сюжетом моего фильма. Мунку эта идея интересной не показалась, но он разрешил.

Фильм, который я задумал, был на самом деле злой шуткой вполне в традициях Киношколы. Мунк и сам в былые времена принимал

участие в таких проделках. Каждый год, когда появлялись новые студенты, Мунк с друзьями превращали классную комнату во врачебный кабинет. Там были и студентки, одетые как медсестры, и стетоскопы, и весы, и хирургические перчатки. Мунк с серьезным видом осматривал абитуриентов одного за другим, невзирая на пол. Они должны были раздеться, достать до пальцев ног, ответить на ряд щекотливых вопросов о своей сексуальной жизни.

Я внес свой вклад в развитие традиции Мунка. В кастрюли с тушеным мясом в столовой я подбрасывал расчески или презервативы и с наслаждением ждал, когда же мои жертвы обнаружат эти странные предметы в своей тарелке. Однажды я запустил в ванночку с проявителем карпа, и вся школа содрогнулась от пронзительных криков ужаса, когда его обнаружила ничего не подозревающая студентка.

Я устраивал и более масштабные представления. Однажды мы с Маевским инсценировали ссору и, с криками продвигаясь по коридору, вломились прямо в приемную ректора, где сидела горбунья-секретарша Нина. Ребята делали вид, что пытаются нас разнять. Один упал на колени, умоляя Маевского остановиться, но тот выхватил пистолет и выстрелил в меня. Я рухнул на пол, истекая «кровью». Нина грохнулась в обморок.

И вот теперь я намеревался превратить шутку в cinéma vérité. В Польше было много шпаны. Подростки, которым надоела пресная жизнь, бродили по аллеям и закоулкам, набрасывались на прохожих, били, если те, например, наступали на нарисованную мелом линию, срывали галстуки, запугивали и издевались. В Лодзи таких банд было несколько, многих ребят из них я знал. Больше всего им нравилось вламываться на танцы и портить праздник. В фильме я как раз и собирался спровоцировать такой момент.

Я организовал танцы под открытым небом. О моих намерениях знали только операторы. Я договорился с приятелями из знакомой банды, чтобы они подоспели к разгару танцев. Но слишком поспешили: едва перелезли через стену, как принялись раздавать тумаки, отбивать девушек у партнеров, сталкивать студентов в пруд. Операторы просто не успели сориентироваться: им едва удалось снять несколько метров изображения, из которых получился фильм «Разгоняем танцульку». Мунк счел, что фильм действительно документальный, но шутка дурно пахнет. Дисциплинарный комитет, собиравшийся исключить меня, ограничился предупреждением.

[...] У меня сложились собственные взгляды на документальное кино. Я посмотрел достаточно много студенческих работ и понял, что главная ошибка в том, что короткометражный фильм выглядит, будто отрывок полнометражной ленты. На самом деле короткий метр в игровом кино требовал другого подхода. Звук должен играть роль пунктуации, диалог надо свести к минимуму или вообще исключить. Проблемы реалистичности для меня не существовало. И хотя я был помешан на сюрреализме, мне хотелось, чтобы мой фильм — поэтический, полный аллегорий — в то же время был понятным.

Первая идея, пришедшая мне в голову, была совершенно абсурдна: двое выходят из моря с роялем. Эти двое ничего не делают, только таскают за собой рояль. Пытаются войти в ресторан, сесть на трамвай, остановиться в гостинице. Но из-за странного груза их никуда не пускают. Мысль о рояле была, возможно, порождена нашими детскими играми с Виновским. Но я испугался, как бы рояль не сочли символом чего-то другого. Например, того, что художников отвергают мещане. В конце концов я остановился на старомодном гардеробе с зеркалом — из тех, какие встречаются в третьеразрядных отелях.

Зная, что через несколько месяцев в Брюсселе открывается Всемирная выставка, в рамках которой пройдет конкурс экспериментальных короткометражек, я отправился к Станиславу Волю, декану операторского факультета, и заявил, что рассчитываю на победу в конкурсе. Загвоздка была в том, что мне нужно было море, а значит, мой проект оказывался слишком дорогим для студенческого фильма. Я представил режиссерский сценарий фильма «Двое мужчин и гардероб» и раскадровку. Воль распорядился отправить меня в Сопот. Я не любил профессиональных актеров и пригласил на главные роли маленького Кубу Гольдберга, с его умным лицом, и рано облысевшего студента-четверокурсника Хенрика Клубу.

Плоды наших трудов я привез в Лодзь и взялся за монтаж. Я уже знал, кто мог бы написать подходящее музыкальное сопровождение для «Двух мужчин и гардероба» — нестандартное, подчеркивающее абсурдность ситуации, в которую попали мои герои, — но опасался просить его работать над столь незначительным проектом, как студенческий фильм. С на-

ступлением «оттепели» в моду вошел джаз. Наибольшей популярностью пользовалась группа под руководством Кшиштофа Комеды. По образованию Комеда был доктором медицины, но стал ведущим польским джазовым пианистом и композитором. Зная, что в кино он еще не работал и, возможно, заинтересуется, я обратился к нему. Он пришел вместе с женой, которая в основном и вела переговоры. Рыжеволосый, очкастый, немного прихрамывающий после перенесенного в детстве полиомиелита, Комеда просто сидел и слушал. Сначала он казался совершенно неприступным, таким же холодным, как и его музыка. Когда я получше узнал его, то понял, что под сдержанностью скрывалась страшная застенчивость, что это была лишь оболочка, под которой притаился нежный и очень умный человек.

Я показал ему черновой монтаж, и Комеда сдался. Он написал запоминающийся веселый аккомпанемент, сыгравший большую роль в создании атмосферы фильма.

Законченную работу я показал нашему декану и Волю. Они помогли мне представить картину на Брюссельском фестивале даже без разрешения Министерства культуры.

О результатах я узнал по радио. Золотую медаль получил мультфильм, сделанный двумя поляками. «Бронзовая медаль, — сказал диктор, — присуждается Поланскому, студенту Лодзинской киношколы».

Фильм «Двое мужчин и гардероб» стал первой студенческой короткометражкой, вышедшей в коммерческий прокат в Польше. Меня пригласили в Брюссель на вручение награды. Я воспользовался возможностью во второй раз заглянуть в Париж, где Аннетт и Мариан встретили меня как героя.

Моя жизнь круто переменилась. На черном рынке я купил мотоцикл «Пежо». И главное, я получил важное задание. В Лодзь по обмену пригласили французского режиссера Клода Гиймо, и меня назначили его ассистентом. Гиймо, естественно, остановился в «Гранд-отеле». Однажды, дожидаясь его в фойе, я заметил очень красивую девушку с большими глазами и чувственным ртом. Это была Барбара Квятковска, которая снималась в фильме «Ева хочет спать».

ГЛАВА 12

К этому моменту в моей жизни уже было несколько девушек. С Кикой я виделся все реже. С Гезой мы переписывались, но шансов на встречу почти не было. В Лодзи недостатка в хорошеньких девочках не было — юные актрисы, студентки балетной и нашей школ. А то, что у меня была своя комнатка, давало мне большие преимущества перед другими парнями.

Но Барбара, или Бася, как называли ее друзья, не принадлежала к числу тех, кто заводит случайные романы. Училась она в государственной школе, готовящей танцовщиц и музыкантов фольклорных ансамблей. Происходила из крестьянской семьи. Была легко ранима и не могла похвастаться хорошими манерами. У нее сохранилась привычка по-деревенски закрывать рукой рот, когда она смеялась, будто поражаясь, что вообще отважилась улыбнуться. Я оказался в числе ее немногочисленных доверенных лиц. Она рассказала мне, что у нее безнадежный роман с одним видным режиссером, человеком женатым.

Однажды вечером она позвонила мне из отеля в расстроенных чувствах. Я сказал, что сейчас приеду. Войдя в номер, я застал ее в слезах. Решив, что смена обстановки, возможно, поможет, я усадил ее на мотоцикл и повез к себе. Мы долго разговаривали, она понемногу оттаивала. А потом я осторожно предложил лечь в постель.

Она отказалась. Ничего другого я и не ожидал, поэтому постарался не показывать виду, что обескуражен. Пошел ее провожать. Ночь была прохладная, ясная, светили звезды, и мы решили пройтись. Она, наверное, заметила отчаяние в моих глазах, потому что вдруг сказала: «Давай вернемся». Придя в комнату, разделась и легла в постель. Без лишних слов.

Таких красивых девушек, как Барбара, я еще не видел. Волосы у нее были темно-русые, почти каштановые. Овальное лицо с большими глазами, длинными ресницами, маленьким курносым носиком, а сама она была худенькая, но крепкая. Мы снова и снова занимались любовью, но я все время чувствовал в ней какую-то скованность.По-моему, она так никогда и не получила удовольствия от секса.

Утром мы поехали на студию на мотоцикле. Я катил с шиком, а от возбуждения стал еще беспечнее, чем обычно. Где-то на полпути я понял, что не чувствую ее рук у себя на талии. Я оглянулся. Ее не было.

Она ждала меня на тротуаре, целая и невредимая, с удивительной детской улыбкой деревенской девушки. На другой день она снова позвонила. Я заехал и опять отвез ее к себе. Че-

рез несколько дней она переехала ко мне. Наши отношения не мешали моей работе, но давали уверенность и бодрость — как раз то, что было нужно.

Темой дипломного фильма я выбрал внешне скучную, однообразную жизнь незаметного человека. Идею почерпнул в короткой газетной заметке об уборщице в общественном туалете, которую посетило видение. Для меня жизнь этой женщины олицетворяла пустоту, скуку, монотонность. Глядя на старушку с жалкой тарелочкой для монет и отсутствующим безликим взглядом, никогда не подумаешь, что жизнь ее может быть преисполнена драматизма и страстей.

Так родился замысел фильма «Когда падают ангелы». Мне хотелось, чтобы от него оставалось ощущение простора, несмотря на то, что длиться он будет двадцать с небольшим минут. А еще мне хотелось, чтобы по стилю он был романтическим, почти барочным фильмом, который зрители восприняли бы как видение старушки, завершающей свой жизненный путь. Я всегда считал, что пожилые нуждаются во внимании и заботе даже в большей степени, чем малыши. Они такие беспомощные, смиренные, так мало знают о жизни, несмотря на накопленный опыт и близость смерти.

Актерские способности по-прежнему значили для меня меньше, чем внешность, поэтому я остановился на непрофессионалах. Анджей Кондратюк играл сына старушки, Анджей Костенко — гомосексуалиста, который подыскивает себе пару, Куба Гольдберг — электрика, заглянувшего снять показания со счетчика. Барбара играла старушку в юности.

На главную роль я пригласил обитательницу дома престарелых. Ей было за восемьдесят, и в лице заметны были то самое старческое смирение, апатия и следы былой красоты. Выражение лица было мягким и абсолютно отсутствующим. Она приняла мое предложение, толком не разобравшись, чего от нее хотят. На съемках она была нетребовательна, пассивна. Была одна загвоздка — у нее постоянно тряслась челюсть. В некоторых сценах это было даже кстати, в других же мешало. Я обнаружил, что дрожь проходит, если дать ей пососать конфетку, так что с тех пор мы беспрестанно кормили ее леденцами. «На что вы истратите деньги?» — поинтересовался я после съемок. Она ответила, что купит себе сахар. В доме престарелых его никогда не давали вдоволь, так что она купит себе сама.

— И больше ничего? — спросил я.

Она надолго задумалась, подбородок снова затрясся.

— Нет, — ответила она наконец. — Только сахар.

Я представил фильм комиссии, и к нему отнеслись по-разному. В общем, работа понравилась, но не так, как «Двое мужчин и гардероб». С тех пор так и повелось: критикам мой предыдущий фильм всегда нравился больше нового. Хотя фильм «Когда падают ангелы» был засчитан как дипломная работа, собственно диплома я еще не получил: нужно было написать еще и реферат. А этого я так и не сделал. Я предложил практическую работу — например, составить словарь польских и французских кинематографических терминов, но руководители Киношколы такую тему не приняли. Они хотели заумный труд на тему «Традиции формализма в работах Эйзенштейна» или что-то в этом роде. В дальнейшем польские критики указывали на то, что Киношколу я так и не окончил.

Этот труд я не написал еще и потому, что на меня неожиданно свалилось много работы. Наш декан Ежи Боссак был одновременно и художественным директором студии «Камера», созданной в 1956 году. Анджей Мунк, который должен был ставить фильм «Косоглазое счастье», взял меня ассистентом режиссера, поручив мне руководство массовыми сценами.

Этот сатирический фильм никогда не мог бы быть поставлен в сталинские времена. Мунку никак не удавалось найти хорошенькую исполнительницу на роль сексуальной потаскушки, которая совращает всех подряд, включая собственного репетитора. Я стеснялся предложить Барбару, но потом все же решился. Успех в картине «Ева хочет спать» сделал ее кем-то вроде польской Брижжит Бардо.

— Знаю, она хорошенькая, — сказал Мунк, — но кто будет за нее играть? Ты?

— Нет, — ответил я. — Но я мог бы помочь.

В конце концов Мунк взял Барбару, а мне поручил репетировать с ней. Мне так хотелось, чтобы она сыграла великолепно, что я перестарался. Я был безжалостен и заставлял ее без конца повторять реплики. Мунку даже показалось, что я над ней издеваюсь. Он сам взялся за дело.

Работы у нас было много — я еще играл в фильме репетитора, — и мы с Барбарой не виделись по нескольку дней, а то и недель. После картины «Ева хочет спать» на нее был боль-

шой спрос. У меня же помимо работы у Мунка была еще куча дел: я играл незначительные роли в других фильмах, писал для киножурнала, работал на студии дубляжа. Мы очень любили друг друга, но это не мешало мне заводить интрижки, когда Барбары не было рядом. Все еще казалось, что необходимость хранить верность рождает ненависть.

А потом Барбару с «Евой...» пригласили на фестиваль в Сан-Себастьяне. Поскольку там должны были показывать и мой фильм «Двое мужчин и гардероб», я добился приглашения и для себя.

Барбара пришлась по вкусу испанским продюсерам, которые уговаривали ее подписать контракт на несколько картин. Я резко возражал. Дело было в эпоху Франко. Политический климат в Испании был удушающим. Насколько я понимал, стоящий фильм в такое время сделать невозможно. Тогда я еще по-мальчишески верил в искусство ради искусства, и финансовые соображения не имели для меня значения. Сама мысль о том, чтобы участвовать в фильме только ради денег, казалась мне кощунственной.

Барбару, чья наивность распространялась и на политику, мой запрет расстроил. Она не понимала, почему я возражал против ее работы в Испании. Возможно, она почувствовала, что помимо художественных соображений тут примешивались еще и эгоистические. Если она будет работать в Испании, нам придется надолго расстаться. Мы поссорились, правда ненадолго, и в конце концов я настоял на своем. Барбара отказалась от предложений испанцев.

Мне очень хотелось как можно скорее снять собственный фильм. Я попробовал выяснить, как к этому отнесется Боссак. Тот поинтересовался, есть ли у меня что-то конкретное на примете. Нет, ничего конкретного, кроме того, что мне хотелось снимать в районе Мазурских озер. Вдохновленный его согласием, я взялся за работу.

Дипломный фильм был театрально-барочным. Теперь же мне хотелось, чтобы мой первый полнометражный фильм был строго рассудочным, четко выстроенным, почти формальным. Начинался он как триллер: парочка на яхте берет к себе пассажира, который исчезает при таинственных обстоятельствах. Противостояние антагонистических персонажей в ограниченном пространстве. Хоть это и театральный прием, но изоляция трех людей от внешнего мира не казалась искусственной — ведь действие происходило на яхте.

Над сценарием я начал работать вместе с Кубой Гольдбергом, но далеко мы не продвинулись — Куба был довольно ленив. Вскоре к нам присоединился Ежи Сколимовский, студент университета, боксер, публикующийся поэт. Он внес большой вклад в разработку сценария «Нож в воде». Это он настоял, чтобы действие, которое сначала должно было развиваться в течение двух-трех дней, было втиснуто в одни сутки. После того как к нам присоединился Сколимовский, роль Кубы свелась в основном к печатанию на машинке, убиванию мух и добыванию прохладительных напитков.

Комиссия Министерства культуры отвергла сценарий из-за отсутствия в нем четкой политической направленности.

Будто в доказательство того, что беда не приходит одна, мои отношения с Барбарой испортились. Приехав из Вены, где она побывала на молодежном фестивале, Барбара не вернулась ко мне в Лодзь и даже не позвонила. Я услышал, что она остановилась в Варшаве, но где именно, не знал. Потом кто-то сказал мне, что у Барбары роман с Лехом Заорским, известным художником-графиком. По-видимому, они познакомились в Вене.

Для меня это был шок, но я понимал, что сам виноват. Ей со мной было нелегко. Эгоистичный диктатор, тиран, я беспрестанно пытался поучать ее и надоел ей до смерти. Я поехал в Варшаву и пустился на поиски. Обзвонил всех, кого знал, и наконец выяснил, что вечером Барбара собирается ехать в Лодзь. Я отправился на вокзал и стал ждать. Барбара появилась в сопровождении элегантного мужчины средних лет. Прощаясь, они держались за руки и нежно целовались. Вскочив в поезд в последний момент, я вошел в ее купе. Мое внезапное появление испугало ее. Последовала бурная сцена. Я сказал, что понимаю ее, но зачем она хитрила? Барбара расплакалась. В Лодзи я отвел ее к себе. Мы провели ночь вместе. Я понял, что она действительно разрывается между нами: любит Заорского, но по-прежнему привязана ко мне. На несколько дней она уехала в Варшаву. Якобы потому, что должна была побыть одна. Потом вернулась и заявила, что нужна Заорскому. «Я — его последняя любовь», — драматически сообщила она.

После еще одной поездки в Варшаву Барбара вернулась в Лодзь сниматься в картине и

мы снова сблизились. Ее легко было убедить в чем угодно, и всегда выигрывал тот, кто оказывался рядом. Отчаянно желая любым путем удержать ее, я сделал ей предложение. Она согласилась. 9 сентября 1959 года мы стали мужем и женой. Мы уже так давно были вместе, что новый статус ничего особенно не изменил. Мы по-прежнему продолжали жить в моей комнате. Домохозяйки из Барбары не получилось, она не готовила, да и кухни у нас все равно не было. Но перемены все же были. Друзья стали по-другому к нам относиться. Приятно было представлять Барбару словами: «Это моя жена».

Однажды, когда мы были женаты уже несколько месяцев, на первой странице парижской газеты поместили фотографию Барбары с подписью «Кто эта прекрасная незнакомка?». В заметке говорилось, что французский режиссер Робер Менегос увидел ее фотографию в статье о Венском фестивале и решил «открыть» эту девушку, предложив ей роль в своем следующем фильме. Того, кто располагает о ней информацией, просили сообщить во французскую кинокомпанию «Улисс».

Эту вырезку мне прислали из Парижа. Я тут же позвонил в «Улисс» и сказал: «Я муж особы, которую вы разыскиваете». Я опасался, что все это розыгрыш, но вопрос, хорошо ли она говорит по-французски, заданный сотрудником фирмы, развеял сомнения.

— Elle parle rien, — ответил я на плохом французском, имея в виду, что по-французски она вообще не говорит.

— Хорошо, хорошо, — услышал я. — Когда вы могли бы приехать в Париж?

Сдерживаясь, чтобы не ляпнуть, что мы свободны как ветер, я ответил, что, наверное, в ближайшие несколько недель.

Потом позвонил продюсер и сказал, что Барбара должна привести с собой побольше «романтических платьев».

«Я не говорю по-французски и романтических платьев у меня нет», — протестовала Барбара. «Тогда начинай учить язык и раздобудь себе платья», — заявил я. Я начал новую карьеру — мужа Барбары.

ГЛАВА 13

[...] Мы с Барбарой полетели в Париж — два молодых наивных поляка, надеющихся оставить свой след в утонченной культурной столице мира.

Рустан, продюсер будущего фильма, предложил нам выпить вместе с Жан-Луи Трентиньяном, игравшим главную мужскую роль. Хотя все были вежливы, я почувствовал: что-то не так. Самюэль Рустан отвел меня в сторону.

— Мне казалось, вы сказали, что она знает французский?

— Я этого не говорил.

— Но как же? Вы ведь сказали: «Elle parle bien».

— Я сказал: «Elle parle rien».

— О-о!

Лишь годы спустя я узнал, что французы были близки к тому, чтобы тут же отказаться от затеи работать с Барбарой. Несмотря на экспресс-курс, который я ей преподал, ее французский почти исчерпывался словами «бонжур» и «мерси боку». Тогда мы еще не знали, что фильм Робера Менегоса «Тысячное окно» пройдет совершенно незамеченным. Но самому Рустану в течение нескольких следующих лет суждено было играть большую роль в моей жизни.

Это был полный, лысеющий человек в золотых очках, манерами напоминавший приходского священника. У него жена-аристократка, брат-иезуит, шикарная квартира в Париже, дом за городом и повсюду слуги, секретари и свита. Он невероятно гордился своим новеньким «Ситроеном», который в один прекрасный день на наших глазах разрубил пополам росший перед его домом платан. До того как стать продюсером, Рустан возглавлял рекламное агентство, занимавшееся популяризацией фильмов, рекомендованных католическими ассоциациями. Когда мы с ним познакомились, он был на вершине своей карьеры. Закончит же он свои дни, выпуская soft-porno.

Хотя Барбаре обещали всего тысячу долларов, Рустан щедро финансировал нас — может быть, ради рекламы. Я всегда оставался рядом с женой, был переводчиком, менеджером, репетитором. Подбадривал. Она так смущалась, что никуда меня от себя не отпускала.

Я очень желал Барбаре успеха, но мне и самому хотелось чего-нибудь добиться. Я довольно быстро понял, что ее фильм ерунда, но ничего не мог поделать. К счастью, она скоро поднаторела во французском и осмелела. Когда съемки закончились, Рустан попросил меня заняться дубляжом фильма на польский. Я подозреваю, что он сделал это только ради того, чтобы заплатить нам немного денег. Мы вос-

пользовались привалившим богатством и стали приглашать к себе друзей-поляков, в большом количестве наехавших в Париж в период «оттепели». Среди них были Цибульский и Кобела, оказавшиеся во Франции без средств к существованию. От голодной смерти их спас поляк Анджей Кательбах, у которого была фабрика искусственных цветов. Цибульского он временно нанял работать на конвейере, а Кобела делал стебли.

Когда Барбара закончила работу, мы оказались перед дилеммой: возвращаться в Польшу или попытаться остаться во Франции? Интерес Рустана к нам то угасал, то вновь пробуждался. Он загорелся моим замыслом фильма «Нож в воде», сказал, что хотел бы ставить его во Франции. По его предложению я взялся за перевод сценария при содействии Юрека Лисовского, самого замечательного переводчика с французского на польский и наоборот. Однако когда все было завершено, Рустан вдруг охладел к нашей затее. Я сделал несколько безуспешных попыток заинтересовать французских продюсеров своей малоизвестной персоной и своим еще менее известным проектом.

В очередной раз обсудив наше положение, мы решили рискнуть и подать прошение о выдаче нам так называемых консульских паспортов, дававших полякам право жить и работать за границей и при этом свободно посещать Польшу. Получить их оказалось настолько трудно и сопряжено это было с такой волокитой, что я уже готов был просить политического убежища. В отчаянии я попросил о встрече нашего посла, который под свою ответственность выдал нам два заветных документа. Если бы не он, моя карьера могла бы сложиться совсем по-другому.

Другую наши проблему — нехватку денег — решить оказалось не так просто. Пока я продолжал попытки заинтересовать французских продюсеров, мы существовали на то, что брали взаймы, а также за счет гостеприимства наших знакомых из шоу-бизнеса.

Потом нам вроде бы начало везти. Знаменитый французский режиссер Рене Клеман, только что сделавший Алена Делона звездой благодаря пользовавшейся большим успехом картины «На ярком солнце», собирался снова снимать. И вот Клеман заинтересовался Барбарой. Лола Мулуджи, агент Барбары, настояла, чтобы Барбара была одета соответственно случаю.

На оставшиеся у нас деньги мы купили платье в Галерее Лафайетт. Барбара гордо сжимала пакет с покупкой, когда мы бросились звонить Лоле. Лола сообщила, что Барбара должна встретиться с Клеманом в баре отеля «Лютеция» следующим утром в одиннадцать. В полном восторге Барбара повисла у меня на шее. Тогда-то я обратил внимание, что пакета у нее в руках больше нет. «Где этот проклятый мешок?» — заорал я. Его не было. Украли. Барбара разрыдалась. Обескураженные, мы спустились на эскалаторе в метро. Там на платформе мы подозрительно осматривали все пакеты из Галереи Лафайетт. Теперь у нас не было ни денег, ни платья. Моя ярость перекинулась с вора на французов вообще, на заносчивую парикмахершу, которая не желала укладывать Барбаре волосы, если та не позволяла себя стричь, на нахального зеленщика, который надменно ухмылялся, потому что мы всегда покупали самую дешевую еду, на всех грубых, наглых, саркастичных, самоуверенных парижан, с которыми мне случалось сталкиваться.

И снова нам помогли друзья-поляки. Барбаре одолжили подходящее платье. Я отвез ее в отель «Лютеция» и подождал в кафе напротив. Когда примерно через час она присоединилась ко мне, по ее лицу все можно было прочитать: роль она получила. Единственное условие, которое с неохотой было принято, состояло в том, что она должна забыть о своей непроизносимой польской фамилии. Отныне она будет Барбарой Ласс.

По нашим стандартам мы с ней в один миг стали богачами. Я давно уже мечтал об автомобиле, и санкция на покупку была получена.

Входя в выставочный зал, я чувствовал, что никто из продавцов не считал меня потенциальным покупателем. Одет я был плохо и казался слишком юным для своих лет. Я повел себя дерзко. Указал пальцем на «Мерседес-190» с откидным верхом и заявил: «Я возьму вот такой, только красный». Заплатил я наличными.

[...] Барбара отправилась в Рим сниматься в картине Клемана «Как хорошо жить». Я тоже взялся за работу поскромнее.

В то время на короткометражках во Франции можно было неплохо заработать. Министерство культуры не только постановило, что короткометражка должна входить в любую программу, но и вручало призы за лучшие работы. Один франко-канадский продюсер согласился финансировать мой проект.

Фильм «Толстый и тонкий» был сделан в том

же жанре, что и «Двое мужчин и гардероб». Я играл тощего, запуганного слугу, а на роль толстого хозяина-диктатора пригласил Кательбаха. В кино тот никогда прежде не играл, но был таким весельчаком, рубаха-парнем, что я не сомневался в успехе. Оставалась одна проблема: большую роль должен был «сыграть» козел, но аренда животных слишком дорогое удовольствие. Однажды бродя по окрестностям Парижа в поисках подходящей натуры, мы увидели стадо коз, у хозяина которого арендовали козла. Стоило это нам недорого, но у животного не было никакого чувства камеры.

Как раз когда я завершал съемки, на концерты в Париж приехал Комеда со своей группой. Мне невероятно повезло. Он бесплатно написал музыку и репетировал в нашей квартире на специально взятом напрокат пианино. Вся группа собиралась у нас, и ночные музыкальные импровизации вызывали недовольство консьержки.

Неприятностей у меня хватало и без нее: соседи жаловались на шум, нужно было снимать Кательбаха и козла, денег не хватало. Так как официально я был во Франции гостем, я не мог значиться как единственный режиссер, поэтому вторым режиссером пришлось записать нашего монтажера. Фильм «Толстый и тонкий» получил какую-то премию и пользовался большой популярностью в киноклубах, но для моей карьеры не имел большого значения.

[...] Когда Барбара завершила работу у Клемана, мы решили отправиться в Польшу и провести там Рождество.

Хорошо было снова оказаться в Кракове с его заснеженными костелами и туманными улочками, по которым спешили кутавшиеся на морозе люди. После двух лет, проведенных за границей, приятно было увидеть Ванду и отца. Все мы изменились, и Ванда начинала относиться ко мне по-матерински. И отец, и Ванда попали под обаяние Барбары. Я оставил ее на их попечении, а сам отправился в Лодзь.

Как в старые времена, мы с приятелями сидели в баре, и вдруг Кондратюк спросил, как дела со сценарием «Млекопитающие», который мы с ним когда-то написали. «Может, все-таки попробовать его поставить?» — размышлял он. Не долго думая, один из присутствующих, Фриковский, предложил финансировать картину. Он мог дать половину необходимой суммы. Костенко, который только что унаследовал деньги от своей тетушки, вызвался добавить недостающую часть. На бумажной салфетке мы составили контракт. «Это, пожалуй, первое в послевоенной Польше частное кинопроизводство», — сказал я.

Владение частными лицами 35-*мм* киноаппаратурой и пленкой считалось незаконным, но мы должны были как-то обойти это ограничение. Мы закурили сигары и, попыхивая ими, с важным видом вошли в кабинет Воля в Киношколе. Тот пожаловался, что мы его просто выкуриваем. Мы возразили, что без сигар никак нельзя: ведь мы продюсеры.

Воль дал нам в распоряжение камеру, а Фриковский купил пленку у кривого техника в лаборатории. Мы погрузили снаряжение в две машины и тронулись в Закопане.

«Млекопитающие» — моя последняя короткометражка. Снимался фильм в снегах, все события разворачиваются на чистом белом фоне. Картина представляет собой серию гэгов. Где-то вдалеке на белом фоне появляется точка. Постепенно она превращается в сани: один мужчина везет другого. Каждый при этом пытается заставить второго тянуть сани, пользуясь всеми средствами — от призывов к состраданию до шантажа и физического принуждения.

На одну из ролей я пригласил Михала Зольнеркевича, выпускника Киношколы. Он не был профессионалом, но вел себя, как капризная суперзвезда. К тому же страдал от галлюцинаций, вызванных необычайными сексуальными потребностями. «Только взгляните на эту красотку!» — бывало, говорил он, указывая на силуэт вдали. На самом деле по снегу брел почтальон.

Михал был страшным болтуном, который начинал разговаривать с утра, едва открыв глаза, и не останавливался, пока внезапно не засыпал поздно вечером. И тут же начинал храпеть. Храп Михала представлял собой не сопение и хрюканье, а непрерывный пульсирующий рокот, от которого сотрясался весь наш домишко.

Когда фильм был завершен, возникли новые проблемы. Так как снимали мы его незаконно, мы не могли проявить пленку. Оставалась единственная возможность — подбросить их в лабораторию как часть какого-нибудь другого фильма. Это поручили Костенко.

Мы же с Барбарой отправились в Париж. У меня было предчувствие, что очень скоро я вернусь.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

SUMMARY

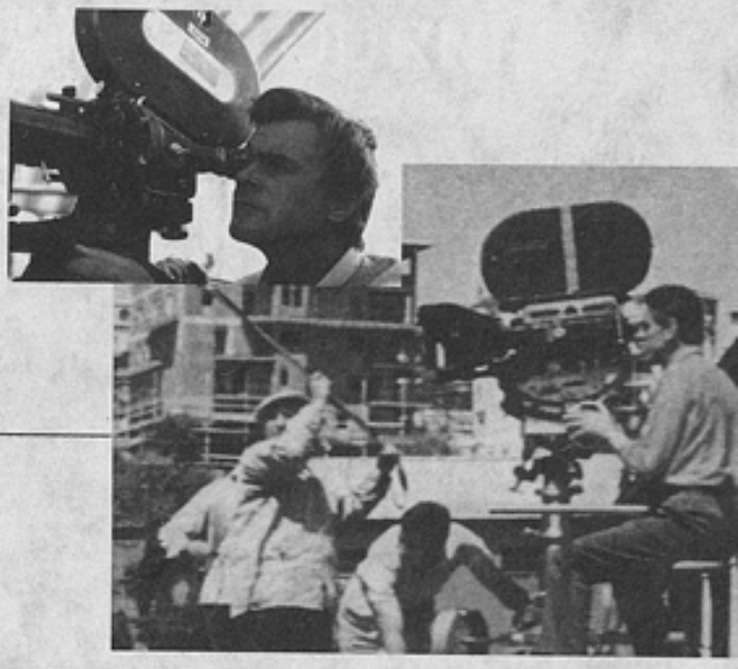
Editorial by Nina Zarkhi
SAFE CONDUCT

DISASTER OR A PAUSE?
Leading critics of ISKUSSTVO KINO discuss the up-to-date state of Russian cinema.

ANTHONY SHAFFER
THE WICKER MAN AND OTHER FILMS
Notes of the writer, playwright and scrip-writer on the way of script-writing and work with film-directors.

Worldwide famous directors
THEO ANGÉLOPOULOS,
BERTRAND TAVERNIER, ALEXEI GERMAN
and ALEXANDRE SOKUROV
reflect upon their profession.

Russian and world cinema stars
SERGEI MAKOVETSKY, VLADIMIR ILYIN,
POLINA KUTEPOVA and
KENNETH BRANAGH
speak about their work when shooting.



Imagery as seen by directors of photography
OLEG MARTYNOV, NESTOR ALMENDROS,
GORDON WILLIS, LASZLO KOVACZ,
HASKELL WEXLER
and others.

Entrance creative works by noted Russian directors ALEXANDRE ASKOLDOV, KAREN GEVORKIAN, VLADIMIR KHOTINENKO, SERGEI URSULYAK.

Famous VGIK's masters
EVGENY GABRILOVICH, SERGEI BONDARCHUK,
SERGEI GERASIMOV, ALEXANDRE DOVZHENKO,
GRIGORY KOZINTSEV, LEV KULESHOV,
MIKHAIL ROMM, IGOR SAVCHENKO,
BORIS VOLCHEK, ALEXANDRE GALPERIN,
EDUARD TISSE, ANDREI MOSKVIN
as remembered by their apprentices.

DAVID MAMET.
ON FILM-MAKING
Extracts from a book of a well-known script-writer and film-director.

ROMAN POLANSKI.
ROMAN.
Next instalment of the fragments from an autobiographical book by a famous film-director.

№ 18313
20 НОЯ 1996
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79

Сдано в набор 05.08.96
Подп. к печати 24.09.96
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 12,
усл. печ. л. 15,92, уч. изд. л. 17,84

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 216

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

В НОМЕРЕ ИСПОЛЬЗОВАНЫ РИСУНКИ ЭТТОРЕ СКОЛЫ

© Журнал «Искусство кино», 1996

SILENCE! ÇA TOURNE!

Катрин Денёв и Франсуа Трюффо на съемках фильма «Последнее метро»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

МЕЙНСТРИМ — НОВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ

КИНО РОССИИ — СИСТЕМНЫЙ КРИЗИС

статьи В.ДМИТРИЕВА, С.ДОБРОТВОРСКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МИХАЛКОВИЧА, А.ПЛАХОВА, М.ТУРОВСКОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, П.ФИННА, И.РУБАНОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»:**
«ПРОЩАЙ, АМЕРИКА» (АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО)
«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (МАЙК ФИГГИС)

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»:**
ЛЕОНИД ГАЙДАЙ
ХАРВИ КЕЙТЕЛ

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»:**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЖОН ВУ

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»:**
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН
ФРАНСУА ТРЮФФО

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:**
ПИСЬМА БОРИСА БАРНЕТА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»:**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ

В РУБРИКЕ **«ФЕСТИВАЛИ»:**
КАННН-96
КАРЛОВЫ ВАРЫ-96
СОЧИ-96

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»:**
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ. «ВОР»

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:**
МАРГЕРИТ ДЮРАС. ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. РОМАН
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. ТАТЬЯНИН ДЕНЬ (окончание 1-й книги)

В 1997 ГОДУ — МАТЕРИАЛЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ И ОБЗОРЫ ТЕКУЩЕЙ ПРОДУКЦИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

8